

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Arte Contemporáneo



LA MEMORIA NO ES NOSTALGIA: JOSÉ CABALLERO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Marián Madrigal Neira

Bajo la dirección de la doctora

Lucís García de Carpi

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-2573-2

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
ARTE CONTEMPORÁNEO**

LA MEMORIA NO ES NOSTALGIA:

JOSÉ CABALLERO

Marián Madrigal Neira

Madrid, 2004

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
ARTE CONTEMPORÁNEO**

LA MEMORIA NO ES NOSTALGIA:

JOSÉ CABALLERO

TESIS DOCTORAL

Marián Madrigal Neira

Tesis dirigida por la Dra. Lucía García de Carpi

Madrid, 2004

A Carlos mi marido,
mi compañero.

Índice general

Introducción. (11)

Capítulo 1. Huelva. (17)

Infancia (19) – Adolescencia (26) - Vázquez Díaz en Huelva (31) - Exposición de dibujos en el Círculo Mercantil de Huelva. (34)

Capítulo 2. Esencia de verbena. (39)

El taller de Vázquez Díaz (47) - Estudios de ingeniería y Bellas Artes (55) - *La historia del soldado* (58) - Federico García Lorca (60) - Exposición en el Ateneo de Huelva (67) - Joaquín Torres García (74) - Pablo Neruda (77) - Alberto Sánchez (88).

Capítulo 3. Colaboraciones con Federico García Lorca. (91)

La Barraca (96) - Primeros trabajos para el teatro de Lorca (107) - *Bodas de Sangre* (109) - Proyecto para *La casa de Bernarda Alba* (116) - Ilustraciones del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (117).

Capítulo 4. Obra pictórica de los años treinta. El surrealismo. (131)

Óleos y dibujos realizados en el taller de Vázquez Díaz (134) - Otras manifestaciones artísticas (138) - El surrealismo (141) - Dibujos surrealistas (149) - Óleos surrealistas (164) - *Telefonía Celeste* (168) - Ilustraciones de libros (171) - Ilustraciones de revistas (173).

Capítulo 5. El órgano roto. (179)

Comienzo de la Guerra Civil y levantamiento en Huelva (183) - Sevilla (190) - Traslado a Burgos (193) - Ilustraciones para las revistas *Vértice* e *Y* (194) - El angelismo (204) - San Sebastián. (206).

Capítulo 6. *Hombre en un estercolero.* (209)

La vuelta a Madrid (213) - Denuncia, proceso y condena de Diego Pérez Peral (220)- El Departamento de plástica (224) - Trabajo desempeñado en el teatro (229) El Teatro Español (232) - El teatro del folklore (237) - El cine (244) - Galerías Preciados (245) - Actividad pictórica en la Posguerra (246) - Ilustraciones de libros (251) - Obra presentada a exposiciones (254) - Obra para decorados cinematográficos (261) - Intento de volver a la pintura. (263)

Capítulo 7. *Presencia de María Fernanda.* (265)

La vuelta a la pintura (271) - Aparición de María Fernanda (273) - Círculo de amigos y regreso de algunos exiliados (276) - Formas de experimentación (281) - El final del surrealismo (284) - El lirismo figurativo (291) - La geometrización del espacio (308) - Las mujeres y los gallos (315) - Deshumanización de las formas: Mesas y hierros españoles (326) - Exposición en el Ateneo de Madrid.1958 (331) - Decorados cinematográficos (335) - Decorados teatrales (338) - Escenografías para ballets (344) - Ilustraciones de libros (351) - Murales. (353)

Capítulo 8. *¡Oh Blanco muro de España!*

***¡Oh, negro toro de pena!* (361)**

Informalismo matérico (366) - Las barreras -(371) Los muros (375) - José Caballero y la pintura informalista (380) - Escenografías de *Yerma*.1960 (389) - Escenografías de *Bodas de sangre*. 1962 (396) - Nuevas ilustraciones para el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (400) - El asesinato de Federico García Lorca como tema obsesivo (406) - *La noche de la partida*, mural de Huelva. 1967 (411) - Obra pictórica realizada bajo el influjo de los encargos (415) - Otros trabajos de los años sesenta. (419)

Capítulo 9. *Cuando zumba el verano. Etapa circular I.* (425)

En busca de la forma circular (428) - Círculos matéricos (433) - Reencuentro con Pablo Neruda (446) - Primera exposición en la galería Juana Mordó (449) - *Oceana Marina* y segunda exposición en Juana Mordó (445) - Círculos geométricos 1971-1973 (459) - Primera exposición antológica (473) - Exposiciones de las “*Sensitometrías*”. (475)

Capítulo 10. *Espacio deshabitado. Etapa circular II.* (481)

Desaparición de Pablo Neruda (483)- Desintegración del círculo. 1974-1978 (487) – Obras de destrucción del círculo (489)- Tercera exposición en la galería Juana Mordó (495) - Últimas obras con vestigios circulares (498)- Polémicas y exposiciones de estos años. (504)

Capítulo 11. *Tiempo de transición.* (517)

Abandono de la materia y la geometría (520)- El paréntesis del grabado. *Al Toro* (529)- Últimas contribuciones al teatro (538)- Presencia de José Caballero en Bulgaria. (541)

Capítulo 12. *Espacio con signos.* (545)

El signo y la caligrafía (547)- *La noche no tiene sonidos.* El mundo de silencio de nuevo (551)- *Pasó el tiempo*(555) - Obra sobre papel (558)- Premios honores y polémicas. (562)

Conclusión. (567)

Catalogación. (575)

Exposiciones. (657)

Museos y Colecciones Públicas. (681)

Bibliografía. (685)

Índice de Ilustraciones (723)

Apéndice Documental (735)

1. Dedicatoria de Alfonso Buñuel y Federico García Lorca en el reverso de un collage del primero. Hacia 1934
2. Dedicatoria de Federico García Lorca a José Caballero. Hacia 1935.
3. Carta de Federico García Lorca a José Caballero. 1935
4. Carta de Federico García Lorca a José Bergamín. 1935
5. Carta de Daniel Vázquez Díaz. Mayo de 1935.
6. Artículo de Ernesto Giménez Caballero en *La voz de España*. San Sebastián, 19 de mayo, 1938.
7. Sentencia de Diego Pérez Peral. 12 de noviembre, 1941.
8. Carta de José Caballero a Manolo de la Corte. Hacia 1942.
9. Carta de José Bergamín a José Caballero y María Fernanda Thomas de Carranza. 20 de agosto, 1959.
10. Dedicatoria de Pablo Neruda a José Caballero. Marzo, 1970.
11. Carta de Pablo Neruda a José Caballero y María Fernanda. 6 de diciembre, 1971.
12. Texto leído por Rafael Alberti en la presentación de la exposición de José Caballero en la Galería L'Indiano de Florencia. Mayo, 1974.
13. Notificación de la Jefatura Superior de Policía en la que se aplaza "sine die" la exposición homenaje a Pablo Neruda en la Galería Moira de Madrid. 9 de octubre, 1973.
14. Carta de Miria Contreras a José Caballero. 2 de abril, 1977.
15. Aleluyas de Rafael Alberti dedicadas a José Caballero. 1 de diciembre, 1985.

“España es para mí una gran herida y un gran amor. Y ustedes comprenden demasiado bien las cosas para tener que aclararlas más. Pero los españoles deben saber que yo aquí viví mucho tiempo, los españoles de estas generaciones que han olvidado ya muchas cosas, y que tomé parte, dentro de una generación extraordinaria, en las preocupaciones, en los deberes y en la poesía de una época. Esa época es para mí fundamental en mi vida. Por lo tanto casi todo lo que he hecho después, casi todo lo que he hecho en mi poesía y en mi vida, tiene la gravitación de mi tiempo en España”.

(Pablo Neruda. Barcelona, 1970)

“A través de su tinta ardiente
y de su arcilla delirante,
a través del puro fulgor
que lo delata,

veo lo que amé y no perdí,
y sigo amando:
calles, tierras, dulzura, frío,
la sepulcral Plaza Mayor,
el tiempo con su larga copa.

Y en el suelo una rosa blanca,
ensangrentada”.

(A José Caballero desde entonces. Pablo Neruda, 1970)

Introducción

JOSÉ CABALLERO ES una figura excepcional en el arte español del siglo XX. Desde muy joven se integró en el ambiente cultural más vanguardista del Madrid de los años treinta participando en algunas de las actividades culturales más significativas de la mano de grandes poetas amigos como Federico García Lorca y Pablo Neruda que influyeron decisivamente en su vida y en su pintura y le introdujeron en el mundo poético.

La llegada de la Guerra Civil y la pérdida de todo el esplendor cultural que había configurado su personalidad supusieron una fuerte ruptura en la vida y en la obra del pintor. Fueron pocos los artistas que como él, habiéndose formado en aquel ambiente cultural de antes de la guerra, continuaron en España durante los duros años de posguerra. Cuando en la segunda mitad de los cuarenta comenzó de nuevo a expresarse por medio de la pintura, lejos de permanecer anclado en aquellos años definitivamente perdidos, José Caballero buscó nuevos lenguajes de expresión. Con la idea de avanzar siempre por el camino de la renovación realizó una experimentación constante sin renunciar en ningún momento a sus raíces culturales, a esas enseñanzas que le habían sido transmitidas en su juventud y que serán las grandes señas de identidad de toda su trayectoria pictórica.

Transcurridos más de diez años de su desaparición, más de medio siglo de la brusca ruptura que supuso la Guerra Civil y la posguerra, estamos en un momento apropiado para dar una visión lo más objetiva posible de toda la trayectoria artística de José Caballero y de su significación en la pintura española del pasado siglo. A pesar de la importancia de este artista

y de la potencia que se desprende de su pintura, hasta ahora los estudios que se habían hecho de su obra estaban centrados en aspectos muy parciales y nunca se había llevado a cabo una revisión conjunta de toda su trayectoria. Este trabajo pretende paliar esta falta con un estudio en profundidad de la obra pictórica de José Caballero integrándola estrechamente con los episodios de su vida.

La parte fundamental de este trabajo se basa en la investigación llevada a cabo en el archivo personal de José Caballero, abierto por primera vez en toda su dimensión a un historiador de arte. En este archivo se guardan gran número de manuscritos inéditos, realizados por el pintor en diversas etapas de su vida, en los que demuestra una gran habilidad para la escritura y la poesía. José Caballero escribió sobre problemas de pintura y en mayor medida sobre recuerdos de infancia y adolescencia, personajes a los que conoció, sus años de estudiante en Madrid o las impresiones de la Guerra Civil y la posguerra que nos ofrecen una nueva visión de primera mano sobre aspectos clave de su trayectoria vital y artística.

Son manuscritos que el pintor fue escribiendo a lo largo de toda su vida en cuadernos o folios sueltos recogidos en numerosas carpetas. Algunos tienen título, y en ese caso se indica en el escrito, y otros están en hojas sueltas sin ninguna denominación por lo que sólo se indica su procedencia. La cronología de los escritos ofrece dificultades puesto que muy pocos están fechados. Sin embargo creemos que la mayoría de los que tratan sobre recuerdos anteriores a la guerra fueron realizados a partir de los setenta, tiempo en el que la creciente curiosidad que suscitaba aquella época “oscura” entre las nuevas generaciones le llevó a escribir sobre ellos. Gran cantidad los realizó en los años finales de su vida cuando, replegado sobre sí mismo debido a su dificultad para comunicarse oralmente, se volcó en la escritura. De especial interés son los manuscritos que tratan sobre *EL Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. En ellos el pintor relata las conversaciones mantenidas con Federico García Lorca sobre el proceso de creación de las ilustraciones, que ofrecen un testimonio inédito sobre la colaboración entre los dos creadores.

He tenido acceso también por primera vez a los diarios personales del pintor, escritos en forma de dietarios, en los que desde el año 1969 hasta 1989 fue anotando los sucesos del día a día. Estos apuntes, escritos sin ninguna idea de que fueran leídos por otras personas, son un elemento inestimable por las muchas reflexiones y pensamientos que contienen. Nos dan luz sobre sucesos oscuros y aportan importantes datos para conocer la personalidad y los sentimientos más íntimos del pintor. También son interesantes en el terreno artístico porque en algunas ocasiones relata el proceso creativo de las obras, sus dudas, sus equivocaciones y sus aciertos.

En el archivo también se guarda numerosa y muy interesante correspondencia del pintor con su mujer María Fernanda Thomas de Carranza, en los años de su noviazgo, y cartas de Federico García Lorca, Pablo Neruda, Daniel Vázquez Díaz, Delia del Carril, Vicente Escudero, José Bergamín, Marcelle Auclair, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Rafael Martínez Nadal, Ramón Pontones, Antonio Rodríguez Luna, Maruja Mallo, Tadeus Kantor, Salvador Allende, Laura Reyes, Matilde Urrutia y J. J. Sweeney, entre otros, que nos introducen en el ambiente artístico en el que se desarrolló la labor del pintor.

Asimismo he revisado los recortes de prensa, programas de mano, catálogos, fotografías y documentos personales que se guardan allí. Debido al gran número de documentos que he utilizado de este archivo en el texto se le indicará como AMFTC (Archivo de María Fernanda Thomas de Carranza).

Toda esta documentación, en su mayor parte desconocida hasta ahora, ha servido para dar una nueva visión unitaria de la obra y la vida del pintor y para desvelar la coherencia del proceso evolutivo de su obra.

He realizado un estudio de toda la obra pictórica que el pintor tenía en su poder, tanto de los óleos como de la gran cantidad de obra sobre papel recogida en más de veinte cajones y numerosas carpetas, obra gráfica y libros ilustrados, así como los decorados y figurines que conservaba. He revisado también la obra que se encuentra en colecciones privadas de España y otras muchas que se encuentran en colecciones y en museos extranjeros, o que se les ha perdido el rastro, he podido conocerlas gracias a las muchas fotografías que el pintor guardaba en su archivo, con esto se ha podido hacer una primera catalogación de toda la obra al óleo, una relación de las obras de teatro y cine en las que participó; ilustraciones de libros y colaboraciones en revistas.

La biblioteca personal del pintor, que consta de primeras ediciones, ediciones dedicadas, libros ilustrados por el artista y gran número de libros relacionados con el arte, el teatro, la poesía, memorias o historia también ha sido revisada con minuciosidad con la idea de conocer las obras y los intereses que ha podido tener el pintor a lo largo de los años.

Gonzalo Menéndez Pidal me proporcionó una cinta sonora de su archivo personal de un gran valor documental. En ella se recoge una interesante entrevista de Menéndez Pidal al pintor sobre el sentido de algunos de sus dibujos surrealistas. También he podido disponer de una copia de la película que Gonzalo Menéndez Pidal realizó en 1969 sobre el proceso de creación de José Caballero y tener acceso a las fotografías que le hizo mientras pintaba.

He mantenido muchas conversaciones con amigos y personas cercanas al pintor o que me pudieran ayudar en alguna materia específica intentando reconstruir la vida y génesis de la obra del creador. Miguel Ángel Rubira, sobrino de José Caballero me facilitó datos sobre la infancia y el ambiente familiar de los primeros años del pintor. Fermín de la Sierra, amigo y compañero de estudios desde niño, me habló sobre los primeros años de la vida de José Caballero.

María del Carmen García Lasgoity, antigua actriz de La Barraca y gran amiga del pintor recientemente fallecida, me habló sobre el ambiente y viajes de la Barraca. Otra antigua actriz de La Barraca, Mari Carmen García Antón, con quien tuve la suerte de encontrarme en Buenos Aires, me contó anécdotas y recuerdos de su relación con el joven pintor. Con Rafael Martínez Nadal pude conversar, en una de sus últimas estancias en Madrid antes de su fallecimiento, sobre el joven José Caballero y su amistad con Federico García Lorca. Daniel Zarza Vázquez, también fallecido, sobrino de Vázquez Díaz y amigo personal del pintor, me relató su visión sobre el levantamiento militar en Huelva y los sentimientos del pintor durante la primera fase de la Guerra Civil en Sevilla, en donde coincidieron. Sobre este mismo tema

mantuve una conversación con el periodista Salvador López de la Torre que conoció a José Caballero también en Sevilla durante los primeros meses de la guerra.

Para la época de la posguerra fue interesante la conversación mantenida con el actor José Luis López Vázquez, compañero de José Caballero en aquellos años, y con la scrip Ofelia Medina, que conoció al pintor cuando este hacía decorados de cine. Sobre el cine de aquella época Enrique Blanco me proporcionó importantes datos.

Con el poeta José Manuel Caballero Bonald mantuve una muy sugestiva conversación sobre el ambiente cultural del Madrid de los años cincuenta y el trabajo del artista en aquella época en que se conocieron.

He revisado la grabación del programa *A Fondo* de Televisión Española, realizado en 1970 en el que el presentador Joaquín Soler Serrano entrevista a José Caballero durante cuarenta minutos sobre su vida y su obra.

He trabajado también en las hemerotecas Nacional y Municipal, en la Biblioteca Nacional, en la biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, en la Biblioteca de la Residencia de Estudiantes, en la Biblioteca de la Facultad de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, en la Fundación Federico García Lorca, en la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March, el Museo Nacional del Teatro y en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

Esta tesis no se podría haber llevado a cabo sin la contribución de muchas personas que con su conversación e indicaciones me han ayudado a hacerme una idea de la personalidad de José Caballero, de las circunstancias que le tocó vivir y de las diferentes etapas de su vida y de su pintura. Algunas de estas personas ya las he citado anteriormente y desde aquí deseo expresarles mi más profundo agradecimiento. También deseo agradecer las aportaciones a este trabajo de la actriz Aurora Bautista, Rafael Botí Torres, Javier Rosselló y Marino Gómez Santos.

Me gustaría dedicar un especial agradecimiento a mi directora de tesis, Lucía García de Carpi que me brindó este tema de estudio, me ha apoyado durante todo el proceso y me ha guiado en los momentos más difíciles de la investigación.

Y por último quisiera hacer un especialísimo agradecimiento a María Fernanda Thomas de Carranza, mujer de José Caballero, sin cuya inestimable ayuda nunca podría haber realizado este trabajo. Con gran generosidad María Fernanda me ha abierto su casa dejándome trabajar con total libertad en el estudio y en el archivo personal de José Caballero. Con ella he mantenido conversaciones durante largas horas sobre el creador y sobre la forma que tenía de ver y de entender el arte. Todo esto me ha permitido ahondar en la personalidad y la trayectoria del pintor y tener acceso a un conocimiento muy directo y real, no sólo de la pintura de José Caballero sino del Arte y del Artista en general, al que de ninguna otra forma podría haber accedido.

Capítulo 1.

Huelva.

“El sol, el azul, el oro eran,
como la luna y las estrellas,
tu chispear y tu coloración completa...”

Juan Ramón Jiménez

“Soñaré con mi infancia: es la hora
de los niños dormidos; mi madre
me mecía en su tibio regazo,
al amor de sus ojos radiantes;

Y al vibrar la amorosa campana
de la ermita perdida en el valle,
se entreabrían mis ojos rendidos
al misterio sin luz de la tarde”

Juan Ramón Jiménez

JOSÉ CABALLERO nació en Huelva a las dos de la madrugada del 11 de junio de 1913¹, en la calle Alonso de Mora nº 10. A pesar de que su familia vivía entonces en Huelva, sus dos abuelos procedían, curiosamente, de Almadén en la provincia de Ciudad Real.

Su abuelo paterno, Policarpo Caballero Sánchez, natural de Almadén era Ingeniero de Minas y fue destinado a las minas de Río Tinto donde contrajo matrimonio con María del Rosario Delgado García Lama, natural del propio Río Tinto. El matrimonio tuvo tres hijos varones: Casimiro, Santiago Policarpo, el padre de José, y Ricardo. Los tres hermanos Caballero se hicieron farmacéuticos y llegaron a tener varias farmacias repartidas por Huelva y su provincia; en la calle Concepción de Huelva capital, en Almonaster de la Sierra, en Río Tinto, en Nerva y en El Campillo. En Almonaster tuvieron también una fábrica de aguardiente llamada “La hormiga” que desapareció pronto.

¹ 1913 es el año en que nació José Caballero a pesar de que hasta ahora se había creído que era 1915 e incluso 1916. José Caballero era profundamente supersticioso y el hecho de haber nacido en el año 13 con toda la mala suerte que ello pueda acarrear, le llevó a cambiar la fecha de su nacimiento. Ya en el carnet de la Escuela de Ingenieros Industriales puede verse como año de nacimiento 1914, y fue durante la postguerra, tal vez por las malas experiencias durante esa época, cuando decidió adoptar este otro de 1915. Posteriormente en muchos catálogos de exposiciones y libros que hablan sobre su vida se refleja la fecha de 1916. Esta última tal vez fuera un equívoco que el artista nunca quiso rectificar aunque él personalmente nunca la utilizó. Este retraso de la fecha de nacimiento hace comprender mejor su llegada a Madrid en 1929 con dieciséis años y su definitiva instalación en 1930, con diecisiete.



Fig. nº 1. Partida de nacimiento de José Caballero

Su abuelo materno, Vicente Muñoz- Caballero y Ruiz de Física llegó a Huelva a ejercer su profesión de notario procedente también de Almadén. Allí se casó con Josefa María Monís de Palestrellos Riera. El apellido Monís de Palestrellos procedía del portugués Muñiz de Perestrelhos y descendía de la primera mujer de Cristóbal Colón, llamada Felipa Muñiz de Perestrelhos. El matrimonio tuvo siete hijos; cinco varones, Elías, Aurelio, Vicente, Pedro y Miguel, y dos mujeres, María de las Nieves, madre del pintor, y Josefa.



Fig. nº 2.- José Caballero de niño con su padre. 1921

Policarpo Santiago Caballero, el padre de José, había nacido en 1877 y era un hombre muy arraigado en el ambiente andaluz. Elegante, generoso y simpático, le gustaban los toros, el flamenco y alternar con los amigos. Estaba también interesado por el deporte y llegó a formar parte del primer equipo de fútbol que existió en España, el “Deportivo de Huelva” creado por los ingleses de las minas.

A pesar de ser farmacéutico de profesión, su verdadera vocación era el dibujo. En sus ratos libres se dedicaba a hacer planos y dibujos de cortas de mineral para los ingenieros de Río Tinto. Poli, como le llamaba todo el mundo, y María Muñoz-Caballero se casaron en Huelva el día cinco de agosto de 1912. Tenía él 35 años y ella 26.

Al año de casarse nació José y poco tiempo después nacerían otros dos hijos más que murieron de corta edad. Bautizaron al niño con el nombre de José Vicente en la iglesia de la Concepción de Huelva, siendo sus padrinos su tía Josefa, hermana de su madre, y su marido el médico Diego Pérez Peral.

José tuvo una infancia muy feliz gracias a la generosidad de su padre y a la ternura de su madre. A pesar de ser un niño tímido e introvertido, timidez que arrastró toda la vida, el pintor siempre recordaría la niñez como un momento de plena felicidad, una época en que su mente quedó inundada de vivencias que nunca se borrarían. Recordará con especial ternura la casa donde nació con sus amplios balcones desde donde comenzó a contemplar las calles de su ciudad, y la mesa del comedor debajo de la que se metía para esconderse y soñar despierto.

“Comienzo a descubrir los paisajes que me rodean. Mi mirada adquiere cada vez más fuerza y es más penetrante. Me quedo fijo en un punto, sin pestañear. Sobre ese punto puedo crear con mi imaginación exactamente lo que deseo. Lo hago generalmente poniéndome en cuclillas, adoptando esa difícil postura india que sigo utilizando aún cuando deseo obtener una perfecta reconcentración. En esa postura hago mi vida debajo de las mesas de mi casa”².

La ciudad de Huelva quedaría grabada en su mente para toda la vida. Esa ciudad de edificios sencillos que no superaban las tres plantas, de calles estrechas, abrasadas por el sol durante el verano, que desembocaban en plazuelas adornadas con palmeras, de iglesias barrocas sin a penas adornos. Al pequeño José le gustaba jugar en la Plaza de las Monjas, pasear por el puerto mirando la ría y el infinito mar a través de las rejas, contemplar los barcos, las vagonetas de las minas e imaginar mundos lejanos a donde esos barcos llegarían.



**Fig. nº 3.- *El balcón de mi casa en Huelva*, 1954.
Óleo sobre lienzo. 61 x 50**

“A través de aquellos barrotes, con los ojos bien abiertos, contemplaba la tremenda y extraña soledad de aquellos parajes llenos de misterio, la tierra resquebrajada y húmeda de la inmensa marisma (presentimiento de Paul Klee). Eran paisajes de fin de mundo y así los denominaría ya desde

² SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel. *Pintura española contemporánea*. Madrid, 1954, pgs 75 - 76.

entonces. El horizonte situado en el infinito provoca mis deseos imaginativos más puros y grandiosos y una angustiosa alegría se apodera de mí”³.

También le gustaba jugar en la farmacia familiar donde se escondía un mundo lleno de misterio para él y donde contemplaba con deleite los extraños nombres de plantas medicinales escritos en grandes tarros: “Sangre de dragón”, “Madrépora”, “Zaragatona”, “Raíz China”.



Fig. nº 4.- Interior de la farmacia “Caballero” de Huelva.

Huelva era en aquella época una ciudad pequeña, de unos veinticinco mil habitantes, en donde el tiempo pasaba despacio. Situada en un extremo de la península, la población de Huelva estaba más volcada hacia el mar que hacia la tierra. Su mayor riqueza eran las minas de pirita de cobre de Río Tinto, explotada por una compañía inglesa, y la ría de Huelva a donde llegaban inmensos barcos. La vida de la ciudad, que giraba en torno a estas dos fuentes de riqueza, era muy tranquila y tan sólo se veía alterada durante la Semana Santa y las fiestas Colombinas.

“Así era entonces mi pueblo, perdido en un extremo de la geografía adonde terminan todos los caminos y empieza el mar. En aquellas calles ensoladas nació mi imaginación, en sus días repetidos y en sus repetidos muros blancos, cada vez más sugerentes. Porque no hay nada que obligue a soñar más que la repetición, un sol de justicia y la adversidad”⁴.

³ Ibídem, pág. 78.

⁴ CABALLERO, José. *Cuadernos de Huelva*. Huelva, 1985

A José le apasionaba viajar en el coche de su padre, un “Fiat” rojo que en Huelva resultaba insólito. Su padre solía ir de viaje a Almonaster, un pueblo de la sierra de Huelva en donde su familia tenía una farmacia y donde pasaban parte del verano. Aunque al niño no le entusiasmó nunca el campo ni la sierra por lo incómodos que le resultaban y sobre todo porque prefería la inmensidad del mar, en Almonaster lo pasaba bien y siempre lo recordaría con cariño. Sin embargo, las vacaciones que realmente le gustaban eran las que pasaba en la playa de Punta Umbría, un pequeño pueblo cercano a Huelva que había sido construido por los ingleses de las minas y que para llegar a él era necesario atravesar la ría en una enorme canoa ya que entonces las carreteras no llegaban hasta allí. La estancia en Punta Umbría constituía para José una fuente de constante placer: los baños en el mar, la natación, la contemplación del horizonte desde donde se imaginaba que veía toda América, o la salida con los amigos al cine al aire libre convertían los veranos en una época feliz.

La afición de su padre por el dibujo hizo que desde pequeño José estuviera familiarizado con los útiles de pintar y que comenzara muy pronto a dibujar manifestando una facilidad innata. A su padre le divertía ver la destreza que demostraba y le regalaba cajas de lápices de colores y acuarelas.

“A los cuatro años dibujo ya con rara perfección, asombrando a todos. Mi deseo de asombrar se manifiesta entonces y desde entonces buscaré todas las ocasiones propicias para ejercitarlo”⁵.



Fig.nº 5.- Dibujo de José a la edad de cinco años.

⁵ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. Opus cit. Pág. 76.

De aquella época existen sólo dos dibujos pero son bastante representativos; uno hecho a la edad de cinco años que muestra el coche de su padre y otro de cuando tenía unos siete años de una maceta con claveles⁶. (Figs. 5y 6).



Fig. nº 6.- Dibujo de José hacia los siete años

El pequeño José, que en seguida demostró un carácter muy personal, creó en su imaginación un mundo paralelo al que le deparaba la monótona vida provinciana. Su mayor distracción la constituían las numerosas revistas antiguas que se conservaban en su casa como *La Esfera*, *La Ilustración Española* y *Nuevo Mundo*. Ahí fue en donde vio los primeros dibujos y de donde sacó las mayores influencias para dibujar durante su infancia y adolescencia. Además, estas revistas le revelaron la existencia de otras civilizaciones por las que se sintió muy atraído. Se apasionó especialmente con las montañas del Tíbet y el palacio del Dalai-Lama en Lhasa por su exotismo y el misterio que encerraban sus muros. Esta misma sensación de introducirse en un mundo fantástico la experimentaba al leer las novelas de Julio Verne y Salgari.

Por otro lado observaba la vida de los mayores como algo absolutamente misterioso; su gran sensibilidad le hizo darse cuenta desde muy temprano de la gran diferencia que había entre lo que se hacía en público y en la intimidad, entre lo que se decía y lo que se pensaba. Comprendió que en el mundo de los adultos existían secretos, que había un deseo de preservar la intimidad, de ocultar aquello que la mayoría de las veces era lo que más se deseaba. Todo esto le daba a la vida un aire enigmático que él muchas veces no lograba descifrar.

⁶ En ambos hace una síntesis de los elementos. En el del coche da sensación por medio del movimiento de las figuras y el tratamiento del humo al fondo. La maceta de claveles esta hecha con acuarela. AMFTC.

Pronto la felicidad infantil quedó truncada al caer su padre enfermo de tuberculosis y tener que recluirse en su casa. La enfermedad fue larga y penosa y al fin su padre murió el 2 de febrero de 1924, cuando José contaba tan sólo 10 años. Por primera vez se enfrentaba a la muerte y a la desaparición de un ser querido.

A partir de la muerte de su padre, el pequeño José y su madre comenzaron a pasar apuros económicos. El hermano mayor de su padre, Casimiro, había muerto hacía pocos años y ahora el único dueño de las farmacias era su tío Ricardo Caballero que les ayudó algo económicamente. Pero unos años después, con la muerte de su tío Ricardo y la desaparición de las farmacias, quedaron completamente en la ruina. Los hermanos de su madre también murieron muy jóvenes: Miguel en la guerra de África, Elías y Aurelio unos años después. Por esta causa los padrinos de José, Diego Pérez Peral y Josefa Muñoz -Caballero, junto con su hija Pepita Má tomaron la decisión de trasladarse a vivir con ellos y hacerse cargo de la economía familiar. A partir de ese momento sus tíos y prima pasaron a ser, junto con su madre, su familia. Su tío Diego, era un médico liberal conocido en Huelva por sus ideas abiertamente republicanas. Tenía una tertulia, junto a otros republicanos, en el Café Central que levantaba las iras de los elementos más retrógrados de la ciudad.

José comenzó a estudiar en el colegio de los Padres Agustinos de Huelva. Allí se reveló como un niño estudioso pero algo rebelde. El bachillerato lo cursó en el Instituto de Enseñanza Media en el que entró sin dificultades después de hacer el examen de ingreso. Aunque era buen estudiante la rutina de las clases le aburría y por ello comenzó a interesarse seriamente por el dibujo, a pesar de ser esta asignatura la única que suspendió dos veces durante el bachillerato debido a un incipiente deseo de libertad y a no ajustarse ya a los cánones académicos. En el Instituto se editaba una revista, con la colaboración de profesores y alumnos, llamada *El Estudiante* en donde José publicó sus primeros dibujos a la edad de catorce años. En el número de mayo de 1927 se publicaron unas ilustraciones sobre los pasos de Semana Santa⁷.



Fig. nº 7.- Semana Santa en Huelva. Dibujo de José hacia 1928

⁷ *El Estudiante*. Revista del Instituto Nacional de Segunda enseñanza de Huelva nº 2. Mayo, 1927. Apuntes de Semana Santa: *Jueves Santo*.

Adolescencia.

Como José mostraba gran facilidad y entusiasmo por el dibujo comenzó a asistir a las clases de dibujo y pintura que impartía el pintor marinista malagueño José Fernández Alvarado, en el Museo de Pintura de Huelva. En la academia de Alvarado, quién también había sido profesor de Moreno Villa en Málaga⁸, se enseñaba una forma de pintar al más puro estilo tradicional y académico. José, aunque todavía era un niño, se dio cuenta de que esa forma de pintar no era lo que a él le interesaba, que él prefería algo más expresivo, más personal.

Acostumbrado como estaba a la contemplación de revistas, conocía bien los dibujos de los ilustradores más importantes de ese momento como Bartolozzi, Penagos o Ricardo Marín, cuya técnica le parecía mucho más avanzada que la que intentaba enseñarle Alvarado. A pesar de que admiraba a estos tres dibujantes, el que más le gustaba era Ricardo Marín⁹, probablemente porque hacía ilustraciones taurinas con una visión muy particular, con una línea pura y rápida y con las proporciones al servicio de la expresividad.

Marín no sólo era un dibujante costumbrista con cierta gracia sino que tenía un gran dominio de la línea y una gran fuerza expresiva que no se ajustaba a los cánones académicos entonces imperantes: no intentaba captar la realidad tal y como la veía sino que distorsionaba y desproporcionaba las figuras para dotarlas de expresividad. En esos dibujos el joven José tal vez encontró un vehículo fácil para dar movimiento a sus composiciones, que en aquellos años trataban de los dos temas habituales para un niño andaluz: la Semana Santa y los toros.

José comenzó a tener discusiones con Alvarado, ya que su maestro no estaba de acuerdo con las nuevas corrientes pictóricas por las que él se sentía cada vez más atraído. Alvarado, que sentía gran estima por su aventajado alumno, creía que era una “oveja descarriada” por la influencia de Marín, a quien él consideraba un revolucionario, y durante un tiempo intentó atraerlo al redil aunque sin mucho éxito, ya que poco tiempo después José abandonó sus clases¹⁰.

Muchos años después el pintor dejó escrita una breve y cariñosa semblanza de aquella academia:

“ He conseguido de mi madre autorización para alternar
mis estudios de bachillerato con una hora diaria en la

⁸Citado por Eugenio Carmona en *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga, 1985. Pág 30. Que a su vez lo ha tomado de las *Memorias revueltas* que Moreno Villa escribió en el diario *Novedades* de Méjico el 30 de abril de 1950. Parece ser que como a José Caballero, a Moreno Villa tampoco le interesó este maestro y que en tres meses lo abandonó.

⁹ Ricardo Marín nació en Barcelona en 1874 y murió en La Habana en 1942. Pintor y dibujante que colaboró en numerosas revistas y diarios como *El gato negro*, *La Esfera*, *La ilustración hispano-americana*, *ABC*, *El gran bufón*, *Blanco y negro*, etc, haciendo ilustraciones sobre todo de temas taurinos. Ilustró también algunos libros como *El Quijote* y *Siluetas del Restaurant Ribas*

¹⁰ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Borrador y datos para una autobiografía*. AMFTC.

Academia de Pintura que dirige el pintor marinista malagueño don José Fernández Alvarado. (...) Había sido discípulo y amigo de Moreno Carbonero, a quien llamaba sencillamente Pepe, lo que a todos nos llenaba de admiración. (...) En su academia oí hablar por primera vez de Picasso, y no muy elogiosamente por cierto. Alvarado lo conocía de Málaga y aseguraba que sólo sabía pintar palomas y que era totalmente negado para hacer una Venecia de memoria. No sé lo que habría de cierto en ello. Lo que sí sé es que aquella academia simpática y olvidada era un reducto contra toda la pintura moderna desde donde se lanzaban con inocentes catapultas las mayores injurias, que quedaban flotando como cuerpos menos pesados que el aire. Algún tiempo después yo causaba sensible baja en sus filas, y aquel hombre de acuerdo o no con las nuevas estéticas, que siempre atacó violentamente, me defendió a mí, furioso militante del más violento modernismo de los primeros momentos. Siempre recuerdo esta postura simpática que adoptó conmigo”¹¹.

Durante el año de 1928, cuando José tan sólo tenía quince años, publicó algunos dibujos en varias revistas de Huelva como *Mater Dolorosa*, *Revista de turismo de Huelva* y *La Rábida*,¹² en la que colaborará asiduamente durante algunos años. También adornó un escaparate con dibujos sobre corridas goyescas¹³. Al final del curso de pintura se hizo una exposición en el Museo Provincial, donde se daban las clases, con las obras de los alumnos que habían asistido a él. En ella destacaban, como han dejado constancia algún elogioso artículo, las obras del joven José Caballero¹⁴; en concreto unos apuntes de temas marroquíes, dibujos de toros y sobre escenas de *El Quijote*:

“Los dibujos del natural de toros y del Quijote de Pepe Caballero nos sugirieron una crónica al verlos por primera vez. Cada uno de sus “plumazos” ya no sugieren crónicas, sino poemas. Pepe Caballero coge la pluma para escribir lo que ve con el alma de artista y su pluma en vez de escribir, dibuja”¹⁵.

¹¹ SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel. Opus. Cit. pág 82

¹² En *Mater Dolorosa* hemos encontrado en el número correspondiente a marzo de 1928 trece dibujos suyos sobre los pasos de Semana Santa de Huelva. En la *Revista de Turismo de Huelva*, hay dos dibujos suyos en el número correspondiente a la temporada de verano de 1928 y en *La Rábida* comenzará a colaborar a partir de enero de 1929 hasta 1932 .

¹³ MUÑOZ DE VARGAS, Federico. “Un dibujante novel”. *La Provincia* 9 de Junio de 1928.

¹⁴ RODRIGUEZ SAYAGO, José. “José Caballero”. *Diario de Huelva*. 20 de junio, 1928.

¹⁵ MUÑOZ DE VARGAS, Federico. “La labor de un curso”. *La Provincia* 23 de Julio 1928.

José dibujaba aquellos temas que le eran más familiares: escenas de Semana Santa, de toros o ferias de ganado. Dibujaba a veces del natural, a veces sobre fotografías siguiendo el modo de hacer de Ricardo Marín, todavía muy lejanos a lo que llegaría a ser su verdadera personalidad. Son dibujos a pluma con una línea vibrante y nerviosa, con trazos breves y rápidos para sintetizar el momento. Las figuras quedaban difuminadas por el juego de luces y sombras destacando sólo aquello que deseaba. Como Marín, no sólo buscaba captar la realidad sino darle personalidad al dibujo por medio de la distorsión del tamaño de los elementos, la visión de arriba abajo y la profundidad.

Sin embargo, muchos años después nos encontramos con que no estaba muy satisfecho del resultado:

“Hoy he desempaquetado tres dibujos míos de 1922 (sic)...son unos dibujos de toros malísimos porque tienen un mimetismo de Ricardo Marín sin el poder de síntesis y de expresividad que él conseguía. Fue mi primera experiencia pictórica...me divierte ver como trataba yo de agarrar esa síntesis, que él tenía, sin lograrla. Había una medida en su mirada y un sentido de eliminación de todo lo accesorio que él sabía utilizar muy bien. Mis dibujos, en cambio, están mal compuestos y no tienen la decisión de los suyos. Fue la primera persona que me orientó a su manera y que luego abandoné”¹⁶.

Está a punto de terminar el bachillerato y debe decidir su futuro. En su casa le sugieren que estudie la carrera de farmacia siguiendo la tradición familiar pero se niega en rotundo. Sus inclinaciones se dirigen al dibujo y la pintura sin embargo, seguro de que eso nunca sería aceptado por su familia como única dedicación, comprende que tiene que estudiar una carrera. Su familia le convence para que estudie Ingeniería Industrial, en lo que podría ayudarle un tío suyo ingeniero, y al mismo tiempo continuar con las clases de dibujo y pintura.

En febrero de 1929, un jovencísimo José Caballero llega a Madrid en compañía de su madre. No es la primera vez que viene a la capital ya que anteriormente, en 1918, cuando todavía vivía su padre, había estado unos días de paso hacia Huesca. Este viaje lo recordaba nítidamente el pintor, a pesar de su corta edad, porque viajó en coche-cama, se alojó en el Palace y visitó por primera vez el Museo del Prado¹⁷.

Pero ahora las cosas han cambiado bastante y aunque en un principio se instalaron en el Hotel Savoy, frente al Museo del Prado, unas semanas después tuvieron que trasladarse a una pensión de la calle Jovellanos por razones económicas.

¹⁶ Diario personal de José Caballero correspondiente al 22 de enero de 1978. AMFTC.

¹⁷ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Mi vida*. AMFTC.

Llega a Madrid para tomar contacto con la capital y buscar una academia para preparar su ingreso en la Escuela de Ingenieros Industriales, pero lo que más le interesaba era enseñarle sus dibujos a Ricardo Marín. Para ello acudió en seguida a su tío Aurelio Monís, militar que vivía en Madrid y que era amigo personal de Marín. En una carta con fecha del 3 de marzo de 1929, que se conserva en el archivo personal de Caballero, Ricardo Marín habla elogiosamente de los dibujos y de su autor, a quien considera un “brillante” que es necesario pulir poniéndolo en buenas manos.¹⁸ Ricardo Marín lo acogió calurosamente pensando que podría ser un continuador de su estilo, pero José no estaba dispuesto a seguir haciendo escenas costumbristas o apuntes rápidos para los periódicos, él deseaba hacer dibujos siguiendo la técnica de líneas puras de Marín pero con otra idea. Y en cuanto conoció a Vázquez Díaz y la obra de otros pintores, abandonó esta admiración que respondía sobre todo al aislamiento que había tenido hasta entonces en Huelva y a su extremada juventud.



Fig. nº 8.- José Caballero con su madre hacia 1930

Durante el tiempo que pasó en Madrid, unos tres meses, se dedicó a recorrer redacciones de periódicos y revistas tratando de encontrar alguien dispuesto a publicarle algún dibujo. En la primavera de 1929 por fin le aceptaron unos dibujos en la revista *Cosmópolis*¹⁹.

¹⁸ La carta dice textualmente: “Querido Aurelio: recibí oportunamente la visita de tu sobrino y no he de negarte que si gran satisfacción e impresión me produjeron los primeros dibujos que Vd me enseñó, mucho mayor es la que he tenido viendo sus últimos trabajos. ¡Es mucho artista este niño! Y mucha la responsabilidad del que le guí en sus primeros pasos por el sendero del arte. Todo esto se lo digo , primero para que sepa que en este artista hay, a mi juicio, un gran porvenir, y segundo para que en virtud de todo ello tenemos que vernos para cambiar impresiones y ver en qué manos ponemos este brillante para que al pulirlo no lo estropeen...”. AMFTC.

¹⁹ Se han recogido en la revista *Cosmópolis* de Madrid las siguientes ilustraciones de José Caballero: en el nº 23 correspondiente a octubre de 1929 un dibujo para el poema *Siempre más*, en enero de 1930 ilustrando

Eran dibujos a pluma, ilustrativos de poemas o cuentos, en la misma línea de los que había realizado para las revistas de Huelva; trazo discontinuo buscando el volumen por medio de las luces y las sombras, contornos sin definir y distorsión en el tamaño de los elementos.

Cuando regresó a Huelva los periódicos de la ciudad²⁰ reseñaron con exageradas manifestaciones la publicación de sus dibujos en una revista de Madrid, e incluso el director de *La Rábida*, en donde seguía colaborando, José Marchena Colombo le organizó un almuerzo-homenaje en “Casa Apresa” a la que asistieron “admiradores y amigos”²¹.

Durante 1929 continuó haciendo dibujos con líneas de trazado corto y discontinuo formando una pequeña retícula que recuerdan al grabado y en 1930 ilustró con esta técnica una pequeña novela de Valle-Inclán, *Vísperas de la Gloriosa*, de la editorial Atlántida en donde hace una serie de dibujos galantes²².

Pero a partir de ese año José comenzó a cambiar su forma de dibujar seducido por otros ilustradores, como Bartolozzi o Penagos, que hacían dibujos de trazo muy definido que resaltaba sobre un fondo oscuro o con manchas de color en la línea del modernismo. Esta influencia, que le duró poco más de un año, pone de manifiesto su deseo de romper con lo anterior y la necesidad de buscar nuevas formas de expresión. Lo utilizará tanto en las ilustraciones para *La Rábida* como en unos carteles que hizo para los ayuntamientos de Huelva y de Huesca con motivo de las fiestas.

En julio de 1930 el joven pintor regaló al ayuntamiento de Huelva un cartel para anunciar las fiestas Colombinas²³ que saldría reproducido en el número correspondiente a agosto de la revista *La Rábida* (Fig 9). José representó en el cartel tres de los elementos más emblemáticos de Huelva; un barco surcando la ría, el monasterio de la Rábida y dos marineros que muestran su regocijo. Está realizado con una visión ya mucho más personal esquematizando las formas, introduciendo diferentes escalas para cada uno de los elementos, según su importancia, y colocando la tipografía de manera muy arbitraria.

el poema de Luis Gil *Conciencia*, en junio de 1930 dos ilustraciones para *Malagueña* y en julio de 1930 una ilustración para *Aurora*.

²⁰ PÉREZ PALACIO, José. “¡Dios te salve Pepe Caballero!”. *Diario de Huelva*, 26 de junio de 1929.

ANÓNIMO. “La juventud que vale. La Rábida y Pepe Caballero”. *Diario de Huelva*. 30 de agosto, 1929.

ANÓNIMO. “Un acto en la revista La Rábida. Un banquete a Pepito Caballero” *La Provincia*, 30 de agosto de 1929.

²¹ *Ibídem*.

²² VALLE-INCLÁN, Ramón María. *Vísperas de la Gloriosa*. Madrid, 1930.

²³ GARCÍA DE VERA, Antonio. “Pepito Caballero ha regalado un artístico cartel de fiestas al Ayuntamiento”. *Diario de Huelva*, 5 julio de 1930. Este es el primer cartel que se hizo sobre las fiestas colombinas de Huelva que no se llegó a editar pero que se publicó en varios números de la revista *La Rábida* durante ese verano. Unos años después se instauró un concurso, para elegir el mejor cartel, en el que José Caballero participaría asiduamente.

Ese mismo verano participó en un concurso de carteles convocado por el ayuntamiento de Huesca. José estaba vinculado a esta ciudad debido a que allí vivían unos hermanos de su madre a los que visitó en algunas ocasiones durante los veranos. El cartel, que representa una pareja ataviada con el traje regional de Huesca, fue expuesto en el XIII Salón de Humoristas de Madrid y reproducido en algunas revistas como *Estampa*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera* y *Crónica*.

La estancia en Madrid y su innata rebeldía le llevaron al convencimiento de que lo importante era encontrar una forma propia de pintar y que a eso sólo podía llegar por el camino de la renovación. Era consciente de su facilidad y temía que le pudiera llevar a un callejón sin salida, por lo que decidió no seguir a ningún maestro que le coartara y así sentirse en libertad para desarrollar su propia personalidad. Sentía ya entonces una obsesión por la experimentación y la búsqueda de nuevas formas de expresión. Necesitaba encontrar un pintor que le enseñara sin imponérsele y que le ayudara en su firme propósito de situarse al lado de la modernidad y no tardó en descubrirlo.



Fig. nº 9.- Cartel de las Fiestas Colombinas. 1930

Vázquez Díaz en Huelva.

El 12 de octubre de 1929 Daniel Vázquez Díaz había comenzado los trabajos de La Rábida. Los primeros bocetos datan de 1927 y en el año 1928 logró que el rey Alfonso XIII acudiera a visitar la exposición que se celebró en el Palacio de Bibliotecas y Museos en la que mostró los dibujos preparatorios del *Poema del Descubrimiento* que él tenía ilusión de poder realizar en el monasterio de La Rábida²⁴. Se trataba de un poema plástico que relataba las principales etapas de la conquista de América y el monarca quedó tan entusiasmado que hizo

²⁴ ANTOLÍN PAZ, Mario. "Daniel Vázquez Díaz a través de los críticos". En el catálogo de la exposición *Daniel Vázquez Díaz (1882 - 1969)*. Córdoba, 1996. Pág. 24.

todo lo posible para que pudiera llevarse a cabo. Por fin el 12 de octubre de 1929 Vázquez Díaz comenzó a preparar los muros del monasterio, que se encontraban muy deteriorados, y a principios de 1930 los empezó a pintar.



Fig. nº 10.- Frescos de Vázquez Díaz en el Monasterio de La Rábida. Huelva. 1930

José tuvo la oportunidad de conocerlo personalmente mientras pintaba el monasterio ya que su tío Ricardo Caballero era amigo personal de Vázquez Díaz y lo visitaron juntos. El encuentro tuvo lugar en La Rábida durante la Semana Santa de 1930 y José quedó absolutamente deslumbrado tanto por su manera de pintar como por su fuerte personalidad. Vázquez Díaz, con su gran simpatía, le habló de todo aquello que más le gustaba: la pintura, su época de París en el ambiente bohemio de principios de siglo y sus amigos artistas: Picasso, Modigliani, Juan Gris y el escultor Bourdelle.

“Creo que no despegué la boca. Tanto era el respeto que me infundía su presencia y aquellos muros no muy grandes a medio pintar que comenzaban a tomar otras nuevas dimensiones. Aquellas figuras de líneas duras y de colores acerados que nada tenían que ver con la “otra” pintura que yo conocía”²⁵.

José se enteró de que Vázquez Díaz daba clases de dibujo y pintura a jóvenes estudiantes en su estudio de Madrid; y que en su escuela nunca imponía su forma de pintar sino que inculcaba a sus discípulos el gusto por el “arte nuevo” y por la investigación pictórica. Daba a sus alumnos una gran libertad creativa y respetaba siempre su propia personalidad.

Vázquez Díaz era exactamente lo que él necesita: un maestro con conciencia del arte de su tiempo y con un lenguaje muy distinto del que tenían la mayoría de los pintores del momento. Desde entonces la única obsesión de José será aprender a pintar con él.

²⁵ Nota manuscrita de José Caballero titulada *Borrador y notas para una autobiografía*. AMFTC.

La presencia de Vázquez Díaz en una provincia tan alejada como Huelva, en donde sólo se admitía la pintura más académica y tradicional, fue motivo de gran polémica. La mayoría de la gente, y con ella los monjes del monasterio, no estaba de acuerdo de que fuera un pintor moderno el que decorara el emblemático monumento de La Rábida. Sin embargo, hubo un pequeño grupo de personas que se pusieron del lado del pintor, que defendieron su manera de pintar y que levantaron una encendida polémica contra los detractores de Vázquez Díaz.

El grupo que propició el enfrentamiento estaba integrado por jóvenes partidarios de todo lo nuevo y se había formado en torno a las figuras de José Cádiz Salvatierra, abogado de profesión, y de José Marchena Colombo, catedrático de latín que dirigía la revista *La Rábida*. José Caballero fue uno de los más activos componentes del grupo que se reunía algunas tardes en casa de José Cádiz en donde se dedicaban a recitar poesías, discutir sobre literatura y sobre las nuevas corrientes artísticas²⁶.

“Las reuniones del grupo se celebraban siempre en casa de José Cádiz, una o dos tardes por semana. Él era el que encauzaba los debates que se organizaban tras la lectura de poemas o de trozos elegidos de algún libro, o de los pequeños conciertos que oíamos en un anticuado gramófono de cuerda... En las paredes colgábamos con chinchetas los dibujos o pinturas que yo había realizado sobre el tema de la reunión de una forma libre. Al terminar todo era tema de discusión...y en aquellos debates, siempre apasionados, comenzamos a oír nombres que antes no habíamos oído como Federico García Lorca, Alberti o Villalón...y nos llegaban noticias de los nuevos movimientos pictóricos en París, como el fauvismo, el cubismo y el expresionismo”²⁷.

La relación con este grupo de jóvenes, que removi6 el tranquilo ambiente de Huelva, fue muy importante para José porque gracias a 6l comenz6 a conocer las nuevas corrientes estéticas que se desarrollaban en París y en la capital de España y además, el carácter combativo del grupo que arremetía contra una sociedad provinciana aletargada y poco acostumbrada a los cambios, fue para 6l un ejemplo a seguir. A partir de ese momento todas las manifestaciones públicas que hizo en Huelva tendrán un resultado muy polémico.

²⁶ Este grupo se formó en Huelva en torno a la figura de José Cádiz Salvatierra y de José Marchena Colombo y sus componentes eran: Antonio Malo Zarco, catedrático de literatura en el Instituto de Bachillerato, Antonio Martín Mayor, poeta y escritor. Manolo de la Corte que pintaba y escribía y que continuaría siendo gran amigo de José, Manuel Moreno Díaz, pintor también atraído por las nuevas corrientes artísticas, Rafael Vázquez Zamora, escritor y ensayista, Carlos Rey, musicólogo, y los más jóvenes de todos Felipe Morales, Rafael Manzano y José Caballero que comenzaban a escribir y publicar en la revista *La Rábida*.

²⁷ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Borrador y notas para una autobiografía*. AMFTC.

Además del conocimiento de Vázquez Díaz y de la pertenencia al grupo rebelde que se formó en la ciudad, hay un tercer factor importante para comprender la adscripción de José Caballero a las nuevas tendencias artísticas; será en esos momentos cuando lea por primera vez *Realismo mágico* de Franz Roh, libro editado en Alemania en 1925 que fue rápidamente traducido al castellano por la Revista de Occidente en 1927²⁸ y que es una obra clave para entender las nuevas tendencias desarrolladas durante esos años.

“Por ese tiempo cae en mis manos un libro que fue esencial y definitivo en mi adscripción a la nueva pintura, *El Realismo Mágico* de Franz Roh. No daba una visión completa del panorama artístico, pero sí traía bastantes reproducciones que me permitieron conocer algo de los nuevos movimientos artísticos que tanto me atraían.....Aquel libro publicado por la “Revista de Occidente” fue mi compañero inseparable durante muchos años y con él comenzaron mis experiencias artísticas buscando mi propio medio de expresión”²⁹.

Exposición de dibujos en el Círculo Mercantil de Huelva.

José estaba impresionado con los retratos de los frescos de la Rábida para los que Vázquez Díaz se había servido de los hombres del pueblo de Moguer y de Palos. Eran retratos cercanos a la estética neocubista realizados a base de planos geométricos de líneas puras, jugando con las luces y las sombras y reforzando la expresividad con el recorte de los contornos y el difuminado de la línea. La sobriedad, la geometría de la composición y la forma escultórica de las figuras hicieron que el joven pintor sintiera una profunda emoción y un deseo de emular esa forma de dibujar. Esos retratos le abrieron un mundo de nuevas posibilidades que hasta entonces sólo había podido entrever en las pocas reproducciones que habían ido cayendo en sus manos.

José abandonó a todos los artistas que había admirado hasta entonces y comenzó a hacer unos retratos de sus compañeros y amigos bajo la influencia directa de Vázquez Díaz. Llegaba el momento de su marcha de Huelva y José sentía tristeza por abandonar a los amigos:

“Yo también me preparo a partir y sé o presiento que aquella partida acabará también desligándome de mis raíces quizá de una manera definitiva....Y como angustiosa

²⁸ ROH, Franz *Realismo Mágico Post expresionismo*. Madrid, 1927.

²⁹ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Borrador y notas para una autobiografía*. AMFTC.

despedida comienzo a hacer una serie de retratos de los componentes de mi grupo de amigos y amigas de los que pronto estaré lejos”³⁰.



Fig. nº 11.- Vista de la exposición de retratos de José Caballero en el Círculo Mercantil de Huelva. 1931

José dibujó a sus amigos y compañeros al lápiz plomo o a la sanguina con planos geométricos, líneas muy puras y un fuerte contraste de luces y sombras. De esta manera rompía con el tipo de dibujo de trazos cortos que buscaban el volumen por medio del entramado de la línea que había hecho hasta entonces y se acercaba a la manera de hacer de Vázquez Díaz. Sin embargo estos retratos fueron la mayor y única influencia que el maestro ejerció sobre la obra de José Caballero ya que en seguida, en cuanto marchó a Madrid, comenzó a experimentar con otros lenguajes en busca de su verdadera personalidad.

En enero de 1931 José mostró los dibujos de cabezas en el Círculo Mercantil de Huelva ³¹. Será esta su primera exposición individual aunque el pintor siempre la consideró como una muestra casi colegial y nunca le dio importancia³². Expuso únicamente una treintena de retratos aunque hizo algunos más en la misma línea³³.

³⁰ *Ibídem.*

³¹ MORALES ROLLÁN, Felipe. “Una entrevisté a Pepe Caballero” *Diario de Huelva*. 30 de enero, 1931.
MORALES ROLLÁN, Felipe. “La Exposición de Pepe Caballero”. *La Rábida*. Febrero, 1931. Págs, 8 y 9.
ANÓNIMO. “Exposición de retratos”. *Diario de Huelva*. 13 de febrero, 1931.

³² Testimonio de María Fernanda Thomas de Carranza.

³³ En un cuaderno de José Caballero en el que apuntó todas sus obras de juventud, de los retratos se consignan hasta cuarenta y cinco. AMFTC.



Fig. nº 12.- Cartel anunciador de la exposición de retratos de José Caballero en el Círculo Mercantil de Huelva. 1931. Témpera sobre papel. 130 x 84

Para anunciar la exposición realizó un cartel en el que queda patente que para enero de 1931 había asimilado algunas de las corrientes artísticas renovadoras (Fig. 12). Sin ninguna influencia de la pintura de Vázquez Díaz, el cartel muestra una síntesis de elementos vanguardistas conocidos por José a través de ilustraciones. Realizado en témpera sobre papel de estraza muestra una gran silueta central formada por dos manchas oscuras de líneas sinuosas. Una de las manchas es una figura antropomórfica cuyo rostro blanco y negro queda definido por unas simples líneas que contrastan con el color de fondo. El cuerpo pintado con colores muy puros, negro, azul y blanco, tiene en el centro un círculo blanco en el que se ve algo parecido a un sol rojo. A los lados de la figura se representa un cometa, estrellas y las pequeñas olas, que serán durante todos estos años una constante en sus obras. Este dibujo es la primera obra de José en la que vemos cómo se ha servido tanto de la línea como del color para adentrarse en la exploración del misterio, distorsionando la realidad por medio de esa figura que parece flotar en el espacio rodeada de astros.

Este cartel supone un cambio radical con respecto a las obras que se mostraban en la exposición y al parecer pasó desapercibido en Huelva ya que no se menciona en ninguna de las crónicas que se hicieron sobre la exposición, a pesar de ser tan novedoso y diferente a los retratos. El hecho resulta extraño sobre todo teniendo en cuenta el escándalo que, como se verá más adelante, se organizó tan sólo un año después cuando se inauguró la *Exposición de Arte Nuevo* en el Ateneo de Huelva.

La exposición de retratos se inauguró con gran éxito en enero de 1931 y durante los días en que estuvo abierta se dieron dos conferencias dictadas por dos de los componentes del grupo renovador que se había formado en Huelva: una dada por José Cádiz titulada *Una*

sinopsis del arte moderno y otra por Malo Zarco que tituló *Arte Nuevo*³⁴. El título de las dos conferencias no deja lugar a dudas sobre lo que pretendían tanto José Caballero como su grupo: intentar abrir los ojos a un público que se negaba a ver que el arte había cambiado y dejar claro que era necesaria una renovación artística.

³⁴ MORALES ROLLÁN, Felipe. Opus. Cit. Febrero, 1931.

Capítulo 2

Esencia de Verbena

...en suma, que Madrid hierve, que mis amigos quieren superarse. Todos, todo un enjambre. Hay un rumor renacentista que los mantiene en vilo. ¡Qué maravilla! Durante veinte años he sentido este ritmo emulatorio, y he dicho: Así vale la pena vivir. Un centenar de personas de primer orden trabajando con la ilusión máxima, a alta presión. ¿Qué más puede pedir un país?

José Moreno Villa.

LOS AÑOS TREINTA constituyen una época muy conflictiva para España caracterizada por una fuerte politización de todas las manifestaciones. La dictadura de Primo de Rivera, instaurada en 1923, tenía hacia el final de la década muy pocos adeptos. Existía una creciente inquietud en la sociedad y cada vez eran más frecuentes las huelgas y manifestaciones. A principios de 1930, después de saber que ni siquiera el ejército le apoyaba, Primo de Rivera presentó su dimisión al rey Alfonso XIII quién mandó formar gobierno al general Dámaso Berenguer.

Durante los últimos años de Primo de Rivera había habido un progresivo malestar entre los diferentes estamentos académicos; estudiantes, profesores y catedráticos protagonizaron huelgas y manifestaciones, en solidaridad con los movimientos sindicales y obreros, que fueron duramente represaliados. El general Berenguer, sin embargo, instauró una dictadura mucho más permisiva, popularmente llamada “Dictablanda”, que comenzó con medidas liberalizadoras: puso en libertad a los estudiantes encarcelados, restituyó en sus cátedras a los catedráticos perseguidos durante el periodo anterior y autorizó la vuelta de los intelectuales desterrados, cuyo ejemplo más notorio era Unamuno¹.

A pesar de este intento aperturista, pronto volvió a brotar la crisis con una serie de conflictos sociales. Las sublevaciones de Jaca y Cuatro Vientos y su consecuencia más

¹ CAUDET, Francisco. *Las cenizas del Fénix. La cultura española de los años treinta*. Madrid, 1993. Pág 76.

inmediata: el fusilamiento de los capitanes Fermín Galán y García Hernández soliviantaron los ánimos de manera definitiva y ya desde todos los sectores de la sociedad se pedía un cambio radical en el gobierno del país².

En abril de 1931, las elecciones dieron el triunfo a la República y el rey se vio en la obligación de abdicar. La II República trajo grandes esperanzas de cambio; se pensaba que a partir de ese momento se podría mejorar de forma notoria el país y cerrar la brecha que existía entre Europa y España. Sin embargo en seguida se dieron cuenta de que las reformas eran mucho más difíciles de llevar a cabo de lo que se había creído y en la práctica o se hicieron de forma muy lenta o no se realizaron. A la escasez de dinero para poder hacer los cambios se unía la resistencia de los grandes propietarios y terratenientes que veían las reformas como una agresión personal³.

Durante la República la agitación social continuó; las clases menos favorecidas reclamaron la efectividad de las promesas que se habían hecho, las clases poseedoras mantuvieron una decidida resistencia al cambio y los partidos políticos más radicales, en concreto los anarquistas, pasaron a la acción directa. El país estaba cada vez más politizado e inmerso en una profunda división cuya trágica consecuencia fue la Guerra Civil.

Culturalmente durante los años de la República hubo una intensa actividad intelectual y creadora. El cambio de régimen produjo gran entusiasmo entre los artistas e intelectuales más comprometidos que pensaron que por fin se podría hacer una cultura más cercana al pueblo⁴. Durante los años veinte los intelectuales habían sido muy perseguidos por la dictadura y entre ellos había comenzado a extenderse la idea de que la única manera de salvar al país era involucrándose en sus problemas. Con el advenimiento de la República, muchos escritores, científicos, filósofos y profesores comprendieron que había llegado el momento de actuar. Algunos entraron de lleno en política, pero en general la mayoría de los intelectuales decidieron apoyar al nuevo régimen más con sus obras que personalmente.

Este cambio de postura también se dejó sentir dentro del campo de las artes plásticas. Después de unos años en que los artistas pugnaban por un arte vanguardista, en consonancia con lo que se estaba haciendo en el extranjero, que preconizaba el arte puro y tan sólo dirigido a una minoría, en los años treinta se comenzó a cuestionar la vanguardia artística desentendida de la política y los artistas comenzaron a preocuparse por los problemas sociales. Se formó un nuevo modelo de artista que pretendía estar en la vanguardia del proletariado más que en el vanguardismo meramente estético⁵. En esos momentos de agitación social, los artistas pensaban que no se podía defender una estética puramente formal sino que se debía conectar directamente con el pueblo y hacer un arte comprometido.

² Ibídem. Pág. 76.

³ PRESTON, Paul. *La destrucción de la democracia en España*. Madrid, 1987. Pág 88.

⁴ FUENTES, Víctor. *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917- 1936*. Madrid, 1980. Pág 66.

⁵ CAUDET, Francisco. Op. Cit, Pág. 410.

La llegada de la República supuso una gran esperanza para el mundo cultural, y desde un principio los artistas hicieron un llamamiento a las nuevas autoridades para que se modernizaran los criterios artísticos y se llevara a cabo el relevo de los organismos oficiales relacionados con el arte. Pero como en otros aspectos las reformas en lo tocante a las artes plásticas no se llevaron a cabo en su totalidad aunque hubo algunos cambios substanciales como la elección de Juan de la Encina como director del Museo de Arte Moderno, la ayuda para la resurrección de la Sociedad de Artistas Ibéricos y la participación en los certámenes oficiales, Exposiciones Nacionales y Bienales de Venecia, de algunos pintores hasta entonces minoritarios.

Todo este movimiento cultural trajo como consecuencia la creación de muchas revistas y periódicos como *Leviatán*, *Nueva Cultura*, *Octubre*, *Tiempo Presente*, *Línea*, *Arte* o *Claridad* desde cuyas páginas los intelectuales y artistas de izquierda definían las nuevas posiciones del arte y la literatura comprometidas, acompañadas de imágenes de las obras de artistas plásticos que avalaban sus tesis⁶.

Posteriormente a partir de 1933, con el triunfo de las derechas en las urnas y especialmente por la Revolución de Octubre, la situación se acentuó y artistas e intelectuales radicalizaron sus posturas.

* * * * *

Aunque desde 1918 había habido tentativas de renovación de las artes en la capital de España⁷, podemos afirmar que el arte moderno comenzó en Madrid a partir de la exposición de Artistas Ibéricos que se celebró en el Palacio de Velázquez del Retiro en 1925. Esta exposición, que fue apoyada por toda la intelectualidad del momento, levantó fuertes polémicas entre aquellos artistas partidarios de lo académico y los que creían en la necesidad de una renovación en las artes plásticas⁸.

Lo que se expuso en el Retiro respondía a un vanguardismo bastante atemperado, se tomaron como novedades corrientes pictóricas que en su lugar de origen hacía muchos años

⁶ FUENTES, Víctor. Op, cit. Pág, 60.

⁷ En 1918 ocurrieron una serie de sucesos que serán fundamentales para el proceso de asimilación del arte moderno en la capital de España en años posteriores. Se creó el Ultraísmo, “ismo” literario que a lo largo de sus apariciones en años sucesivos tendrá una fuerte influencia en las vanguardias artísticas. Se realizó una exposiciones de los pintores polacos, Paszkiewicz, Jahl y Zwadowski, que serán asiduos colaboradores del ultraísmo. Y se instalaron en Madrid los pintores Vázquez Díaz, procedente de París, y Barradas, de Barcelona, personajes decisivos para entender la renovación artística madrileña.

⁸ BRIHUEGA, Jaime. “La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925”. En el catálogo de la exposición *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid, MNCARS, 1995.

que habían sido superadas. Sin embargo aquellas obras influyeron decisivamente en todos los artistas que a partir de ese momento siguieron las corrientes del arte moderno.

En la exposición de 1925 se vieron dos corrientes artísticas muy definidas entre aquellos artistas con intereses renovadores: los seguidores de las formas geométricas o neocubismo y los que preferían la corriente del “Retorno al orden”. A estas dos tendencias se van a unir posteriormente otras dos influencias artísticas que serán decisivas para entender el arte español de los años treinta: la Figuración lírica, creada por algunos artistas españoles residentes en París, y el Surrealismo.

El cubismo fue seguido por los artistas más interesados en la geometrización de las formas que vieron en esta corriente que llegaba desde París un vehículo perfecto de renovación. A pesar de que Picasso hacía años que lo alternaba con otra pintura más clasicista, en España fue tomado como una absoluta novedad y muchos pintores comenzaron a introducir en sus obras elementos cubistas o composiciones geométricas aunque nunca aplicándolo de forma integral sino en combinación con muchas otras influencias. Algunos de los representantes de esta corriente en España fueron Daniel Vázquez Díaz, que había llegado de París en 1918 y cuyo magisterio fue decisivo para las generaciones posteriores, García Maroto o Moreno Villa.

La corriente del “**Retorno al orden**” la seguirán aquellos pintores más interesados en los postulados de los artistas italianos como Severini, en su etapa no futurista, o los metafísicos Morandi y Carrá. Los primeros pintores españoles interesados por esta corriente fueron Salvador Dalí, quien hacia 1924 y 25 comenzó a elaborar imágenes plásticas de concepción fría en relación con un mundo propio muy unido a sus vivencias personales, y Benjamín Palencia. Ya en 1927, como consecuencia de la traducción de *Realismo Mágico* de Franz Roh⁹ publicado en Alemania poco tiempo antes, se adscribieron otros artistas como Pelegrín o Fernández Balbuena.

Estas dos tendencias artísticas fueron la base de los pintores que se quedaron en España, pero junto a ellas posteriormente surgirá otra que Eugenio Carmona ha denominado **Figuración lírica**¹⁰. La Figuración lírica es una corriente artística que crearán aquellos pintores que a partir de 1924 marcharon a París y desde allí ejercieron una influencia directa sobre los jóvenes artistas afincados en España¹¹. A este grupo de pintores se le conoce con el nombre de “Escuela de París” y estaba formado fundamentalmente por Bores, Cossío, Joaquín Peinado, Ismael de la Serna, Alfonso de Olivares, Manolo Ángeles Ortiz y Hernando Viñes.

Cuando llegaron a París, se encontraron con que el cubismo había dejado de interesar a los artistas a excepción de algunas tentativas aisladas de unos cuantos pintores.

⁹ ROH, Franz. *Realismo Mágico Post expresionismo*. Madrid, 1927.

¹⁰ CARMONA, Eugenio. “Itinerarios de Arte Nuevo 1910 - 1936” . En el catálogo de la exposición *Itsmos*. Madrid, 1993.

¹¹ *Ibidem*.

Picasso, la gran figura al que todos trataban de seguir, se había liberado del orden racional de las formas geométricas y daba vía libre al lirismo por medio de un lenguaje de colores y de signos más acorde con las nuevas tendencias surgidas entonces, en especial el surrealismo¹².

Estos pintores retomaron el cubismo y lo reconsideraron sin olvidar la fidelidad al principio de la pintura pura. En esos momentos en que en el ambiente artístico parisino había surgido con una fuerza inusitada la corriente surrealista, estos artistas pudieron despojarse fácilmente de las reglas exteriores del cubismo en beneficio de una pintura más sencilla, espontánea e instintiva. Se dejaron llevar por la nueva corriente de la vuelta al instinto, a la intuición y al lirismo. Sin seguir al surrealismo en su totalidad de él tomaron la concepción libre del acto de pintar. Sobre la tela depositaban los colores de forma espontánea y hacían surgir formas imprevistas que convertían el cuadro en un espacio donde se integraban distintos elementos plásticos. Según Bores:

“Intentábamos una especie de síntesis entre la herencia plástica de Braque y Cézanne y las exigencias del lirismo”¹³.

A principios de 1927 Tériade y Zervos, los fundadores y redactores de la revista *Cahiers d'Art*, tomaron esta pintura como una absoluta novedad. Para ellos estos pintores eran los creadores de una nueva tendencia plástica y así lo hicieron ver desde las páginas de su revista; *Cahiers d'Art* comenzó a publicar textos sobre la nueva corriente artística creada por españoles¹⁴. En España esa revista no era recibida más que por unos cuantos suscriptores, pero a través de *L'Amic de les Arts*, *Litoral* y *La Gaceta Literaria* se dieron a conocer los fundamentos de la nueva orientación pictórica y en seguida hubo algunos pintores que la adoptaron como Benjamín Palencia, que también estuvo en París durante un tiempo, y Moreno Villa.

En este momento hizo su aparición **el surrealismo**. La Residencia de Estudiantes será el núcleo central del que surgirá el surrealismo en la capital de España. Durante los años veinte coincidieron en ella todos los miembros de lo que después se llamaría el “grupo surrealista madrileño” compuesto principalmente por Luis Buñuel, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Pepín Bello, Emilio Prados o José Moreno Villa, a los que habría que añadir a Rafael Alberti y Maruja Mallo como asiduos visitantes. Entre ellos existía un clima de camaradería y amistad que les llevó a inventar una serie de juegos y diversiones muy imaginativos como el de los “anaglifos”, la “Orden de los Hermanos de Toledo” o los “putrefectos”, personajes creados por Pepín Bello, Dalí y Lorca que representaban todo lo antiguo, pasado y anquilosado de la sociedad. También les gustaba salir disfrazados de curas o monjas, hacer sesiones de

¹² CARMONA, Eugenio, “La figuración lírica española 1926- 1932”. En el catálogo de la exposición *Pintura -fruta*. Madrid, 1997.

¹³ Citado por Mercedes Guillén *Artistas españoles de la Escuela de París*. Madrid, 1960. Pág 35.

¹⁴ CARMONA, Eugenio. Opus. cit. 1997.

hipnotismo, encerrarse en el cuarto alegando que eran naufragos o las llamadas “mojaduras de primavera”¹⁵. Estos juegos, en los que era fundamental el desarrollo de la inventiva, la chispa y la imaginación fueron precursores del surrealismo al buscar el absurdo, el disparate y sobre todo la provocación¹⁶.

A partir de 1925 comenzó a ser habitual que las revistas más avanzadas hablaran de surrealismo¹⁷ en muchos casos gracias a la colaboración de antiguos residentes. Hacia 1927 Federico García Lorca realizó unos dibujos dejando su mano en libertad y aunque nunca expuso en Madrid, se puede decir que fue él el primer artista que aplicó el método de la pintura automática en la capital de España¹⁸. El que fuera Lorca el introductor del surrealismo en Madrid no es de extrañar si se tiene en cuenta la estrecha amistad que le unía con Dalí, la importancia que siempre le había dado al desarrollo de la imaginación en cualquier faceta de la vida y la amplia difusión de las teorías de Freud en la Residencia de Estudiantes¹⁹.

En la década de los treinta el surrealismo comenzó a influir en los creadores vanguardistas que continuaban en España. Debido a la aparición del compromiso social y político del arte, algunos artistas encontraron en las fórmulas plásticas del surrealismo una vía para realizar un arte comprometido, en un claro enfrentamiento con los que preferían mostrar su vinculación con los problemas sociales por medio del arte realista.

En 1933, cuando se instauró lo que se ha llamado “el bienio negro”, hubo un firme llamamiento a la resistencia y a la radicalización que trajo como consecuencia un fuerte debate entre los partidarios de un arte político realista, como el que se estaba haciendo en la URSS, y aquellos que preconizaban la utilización del surrealismo como medio de subversión²⁰. Entre los primeros la figura más emblemática fue José Renau y entre los segundos Alberto Sánchez. Los dos, a los que se unió Rodríguez Luna, mantuvieron una agitada polémica sobre ese tema desde las páginas de *Nueva Cultura*, en 1935²¹.

¹⁵ Ver ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida. Memorias*. Barcelona, 1975. Y BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona, 1982, Pág. 67.

¹⁶ GARCÍA DE CARPI, Lucía. *Pintura surrealista española (1924-1936)*. Madrid, 1986. Págs 179.

¹⁷ Fernando Vela dio la noticia de la aparición del *Manifiesto Surrealista* en la *Revista de Occidente* a penas unos meses después de haberse publicado en Francia. En *Alfar* y *La Gaceta Literaria* se publicaron muchas referencias sobre películas y poemas surrealistas.

¹⁸ GARCÍA DE CARPI, LUCÍA. Opus cit. Pág. 143 - 153.

¹⁹ GARCÍA DE CARPI, Lucía. “La respuesta española”. En el catálogo de la exposición *El surrealismo en España*. Madrid, 1995. Pág. 28.

²⁰ BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España*. Madrid, 1995. Tomo I, pág 535.

²¹ ANÓNIMO. “Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto”. *Nueva Cultura*. Valencia, febrero, 1935. SÁNCHEZ, Alberto. “Carta del escultor Alberto”. *Nueva Cultura*. Valencia, junio, 1935. RODRÍGUEZ LUNA, Antonio. “Carta del pintor Rodríguez Luna a Alberto”. *Nueva Cultura*. Valencia, junio, 1935.

El taller de Vázquez Díaz

En enero de 1931²², después de la exposición de retratos, el joven José marcha a estudiar a Madrid, se instala en la pensión “Concha” de la calle Jovellanos y se inscribe en la academia preparatoria de Ingeniería Industrial “Krahe”, que se encuentra en la calle Moreto justo detrás del Museo del Prado. José Caballero, solo por primera vez en su vida, disfruta de su libertad haciendo aquello que más le gusta: pasear por las calles de Madrid, recorrer las librerías, la cuesta de Moyano y ante todo visitar el Museo del Prado. A pesar de su firme propósito de ingresar en la Escuela de Ingenieros, la casualidad ha querido que el Museo del Prado se encuentre al lado de la academia “Krahe” y eso le llevará a visitar sus salas cada vez con más frecuencia. El propio pintor nos ha dejado escrito sus primeras experiencias en el Prado:

“En Madrid asisto a una academia preparatoria de Ingenieros en la calle de Moreto, demasiado cerca del Museo de Prado que visito al principio entre clase y clase y termino asistiendo a alguna clase entre mis visitas al Museo, que cada vez son más frecuentes.

Mis primeras visitas fueron un duro golpe para mi vanidad. De momento quedé deslumbrado, pero en seguida comprendí que deslumbrado era la única forma de no conseguir nada si no lograba descifrar la indudable relación que yo debía tener con todo aquello. Pronto me di cuenta de que lo importante no era imitar aquello que veía. “Tenía que hacerlo”. Este descubrimiento, que no comuniqué a nadie, me dio la pauta que debería seguir desde entonces, si deseaba ser un gran pintor”.²³

En estos primeros momentos José Caballero comienza a visitar asiduamente el taller de Vázquez Díaz y pronto se inscribe en él decidido a alternar los estudios preparatorios de ingeniería con los cursos de pintura en la escuela particular de don Daniel²⁴.

Daniel Vázquez Díaz representaba en aquellos momentos la modernidad de la pintura en nuestro país²⁵; había estado en París desde 1906 hasta 1918 en que volvió a España

²² La fecha de la instalación definitiva de José Caballero en Madrid no está muy clara. Aunque es casi seguro que llegó a Madrid en enero de 1931, una vez pasada la Navidad en compañía de su familia.

²³ SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel. Opus. Cit. Pág. 83.

²⁴ *Ibidem*. Pág. 84.

²⁵ Véase. BENITO, Ángel. *Vázquez Díaz*. Madrid, 1971.

definitivamente. En París había entrado en contacto con los orígenes mismos del cubismo gracias a su amistad con Juan Gris y Picasso y aunque nunca renegó de los temas tradicionales españoles, los pintaba de una manera innovadora siguiendo las pautas del lenguaje tardocubista y también de Cézanne. Así se expresaba Vázquez Díaz muchos años después:

“A pesar del cubismo yo seguía creyendo en la emoción del dibujo más que en la deshumanización de que hablara Ortega. Porque yo tomaba de los geometrizarantes lo esencial y con ello construía mi mundo pictórico todavía humano, pero ya con una emoción diferente”²⁶.

Vázquez Díaz pintaba temas heredados del regionalismo y del 98 pero con un lenguaje depurado y simplificado utilizando la geometría y los colores sólidos para lograr un aspecto volumétrico y monumental. A partir del cubismo creó una norma de composición basada fundamentalmente en la geometrización del espacio y en la simplicidad de línea. Por otro lado al utilizar el cubismo ponía de manifiesto las posibilidades no académicas que este tenía para la formación y el aprendizaje²⁷. En España, este aire renovador de su pintura le granjeó la amistad de muchos artistas e intelectuales que estaban deseando romper con el anquilosamiento en que aún seguía desarrollándose buena parte de la pintura y la escultura españolas²⁸ y la enemistad de la mayoría de pintores y críticos que preconizaban el arte académico.

En los primeros años después de su vuelta, Daniel Vázquez Díaz tuvo unas apariciones memorables²⁹; la exposición en el salón Lacoste nada más llegar a España en 1918, la exhibición de cuadros en la segunda velada ultraísta celebrada en el salón Parisiana en enero de 1921 y sobre todo la exposición que junto a su mujer, la escultora danesa Eva Aggerholm, hizo en la Biblioteca Nacional en junio de 1921 que supuso la consagración de Vázquez Díaz como abanderado de la modernidad artística madrileña³⁰. Todas estas manifestaciones estaban estrechamente ligadas al movimiento ultraísta y Vázquez Díaz desempeñó un papel fundamental como eslabón entre estos y los pintores más jóvenes de la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925.

A pesar del éxito y resonancia que tuvieron estas manifestaciones en el ambiente artístico madrileño más avanzado, la crítica fue muy dura con él porque según sus palabras:

²⁶ GARFIAS, Francisco. *Vida y obra de Vázquez Díaz*. Madrid, 1972. Pág, 191.

²⁷ BOZAL, Valeriano. *Opus cit.* Tomo I. Pág, 372.

²⁸ ANTOLÍN PAZ, Mario. “Daniel Vázquez Díaz a través de los críticos”. En el catálogo de la exposición *Daniel Vázquez Díaz (1882-1969)*. Córdoba. Diputación de Córdoba, 1996. Pág, 21.

²⁹ BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid, 1981. Pág, 227.

³⁰ *Ibidem*. Pág, 227.

“En España se seguía haciendo pintura de cromo cuando ya en el mundo se había pasado de lo real a la concreción de las formas abstractas. Se había llegado a un mundo de simbolismos poéticos y cerebrales”³¹.

Su actitud ante el arte no cambió nunca, sin embargo su pintura se fue suavizando poco a poco y haciéndose menos combativa, aunque siempre continuó con las formas neocubistas y con un estilo muy personal. Hacia el final de los años veinte su pintura se diluirá en planos más suaves con rico cromatismo aunque continuará con las figuras monumentales cercanas a lo escultórico. Claro ejemplo de esto son los frescos que hizo para la Rábida o sus cuadros de los años treinta. A pesar de que en España, para poder acceder a los circuitos artísticos, tuvo que atemperar en cierta medida sus atrevimientos, seguirá siendo un pintor vanguardista y una referencia obligada para todos los que estaban de acuerdo en la necesidad de una renovación de las artes.

A partir de 1931, y con el advenimiento de la República, resurgió la Sociedad de Artistas Ibéricos que comenzó a hacer una serie de exposiciones en España y en el extranjero en las que nunca faltó Vázquez Díaz³². Sus cuadros, junto con los de muchos otros artistas como Ponce de León, Rodríguez Luna, Mateos o Climent, se mostraron en San Sebastián, Copenhague, Berlín, París, y Madrid, siendo uno de sus máximos valedores el crítico Manuel Abril, muy amigo de Vázquez Díaz.

Pero además de pintar, al volver de París en 1918, Vázquez Díaz comenzó a dar clases particulares en su taller y posteriormente en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, cuando ganó la cátedra de pintura al fresco. Si su forma de pintar renovadora influyó decisivamente sobre la pintura española de los años veinte, fue mucho más importante su labor como pedagogo ya que por su taller pasaron todo un



**Fig. nº 13.- *El Adolescente*.
Daniel Vázquez Díaz. 1920
Óleo sobre lienzo. 75 x 55**

³¹ GARFIAS, Francisco. Opus. Cit. pág 191.

³² Véase PÉREZ SEGURA, Javier. *La Sociedad de Artistas ibéricos (1920-1936)*. Madrid, 1997. Tesis inédita.

plantel de jóvenes artistas de varias generaciones sobre los que tuvo un fuerte influjo, hasta el punto de que sin su figura no se podría entender la pintura española de la primera mitad de siglo en España.

Algunos estudiantes de Bellas Artes acudían a su taller en busca de una mayor libertad hartos de las enseñanzas académicas que se impartían en San Fernando. El método de enseñanza de Vázquez Díaz, consistente en dar una gran libertad al alumno en materia artística y, técnicamente, en transmitir los postulados del cubismo aprendido en su estancia parisina, eran un reclamo para estos estudiantes. Vázquez Díaz insistía en los aspectos técnicos de la pintura pero dejaba siempre vía libre a la personalidad y estilos propios de cada alumno. Nunca quiso influir en sus discípulos y les recomendaba la experimentación y la búsqueda para que encontraran su propia manera de expresarse. De ahí que la influencia de la pintura de Vázquez Díaz en sus discípulos fuera muy escasa.

El hecho de estar metido dentro del ambiente cultural más renovador, pertenecer a la Sociedad de Artistas Ibéricos y tener abierto el taller a los jóvenes pintores, hacía del estudio de don Daniel un lugar de encuentro de todos aquellos artistas interesados por las nuevas corrientes entre los que surgían temas de debate y conversaciones que convertían el estudio en un verdadero hervidero de ideas vanguardistas³³.

La entrada de José Caballero en el taller de Vázquez Díaz fue trascendental para su desarrollo artístico y personal. Allí no sólo recibió las lecciones del maestro, sino que comenzó una época agitada y llena de novedades. Tanto para José como para el resto de alumnos, acostumbrados a los profesores de Bellas Artes que preconizaban un academicismo casticista heredero del siglo XIX, don Daniel significaba un cambio radical ya que su sistema de enseñanza:

“...no era de corrección meticulosa y directa sobre la obra del alumno. Al contrario, era una cosa persuasiva, de conversación, donde nunca trataba él de imponer su propia personalidad, sino que trataba de formar la personalidad del alumno, poniéndose en su mismo plano”³⁴.

Este método de enseñanza junto a las conversaciones y grandes discusiones que se entablaban entre los asistentes al taller, disparaban la imaginación de José que la proyectaba en una actividad febril en busca de nuevas formas de expresión. El propio pintor nos ha dejado escrito esto al respecto:

“Trabajo con mucha intensidad, pero de una manera inconstante, en casa de Vázquez Díaz. Cada día comienzo un nuevo cuadro. Mi imaginación produce mucho más

³³ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada 1932. AMFTC.

³⁴ GÓMEZ SANTOS, Marino. “Daniel Vázquez Díaz cuenta su vida II”. *Pueblo* 23 de Noviembre, 1957.

aceleradamente que mi mano y el número de cartones empezados y sin terminar va creciendo de una manera alarmante. Fui obligado a coger nuevamente mi primer cartón para continuarlo. Era imposible, el tema se me había quedado pasado de imaginación y decidí empezar de nuevo, pero cosas totalmente distintas; lo mismo hice con el segundo, con el tercero y con todos los demás. Durante un curso entero pinté aquellos cuarenta cartones otras tantas veces sin haber terminado ni uno solo. Las discusiones sobre temas de arte con mis compañeros y con el propio Vázquez Díaz excitaban de tal forma mi imaginación, fácilmente impresionable, que decidí pintar la mitad de mis cuadros y discutir la otra mitad³⁵.

José congenió en seguida con su maestro y asimiló sus enseñanzas tanto en el aspecto técnico como en el artístico. Su forma de pintar, sin embargo, fue siempre muy personal y tal vez fuera este el motivo por el que, a pesar del gran número de alumnos que pasó por su estudio, Vázquez Díaz nunca dudara en considerar a José Caballero como su discípulo predilecto y así lo manifestó en numerosas ocasiones³⁶.

Desde Madrid José continuó colaborando en la revista de Huelva *La Rábida*. En las ilustraciones que hizo durante esta época vemos como poco a poco va asimilando las nuevas corrientes artísticas despojándolas de líneas y formas superfluas en busca de la sencillez y claridad. En el número correspondiente a agosto de 1931 y sobre todo en el de



Fig. nº 14.- En el casino. Dibujo de José Caballero publicado en la revista *La Rábida* en el número de septiembre de 1931

³⁵ SÁNCHEZ -CAMARGO, Manuel. Opus. Cit, Pág, 84.

³⁶ Además de la entrevista de Francisco Garfias, se puede ver en numerosas cartas y dedicatorias que le hace al pintor. AMFTC.

septiembre³⁷ nos encontramos con unos dibujos ya más personales con una línea sinuosa, libre y espontánea (Fig. 14) Las figuras y elementos del dibujo ya no están claramente definidos sino solamente sugeridos por medio de una línea continua que crea figuras sin volumen que se transparentan. Incorporará un fuerte contraste entre luces y sombras y tanto el tipo de dibujo como los temas comenzarán a ser a partir de estos momentos una constante.



**Fig. nº 15.- Retrato de José Caballero
por Antonio Porfirio. 1934.
Óleo sobre lienzo. 96 x 78.
Facultad de Bellas Artes. Oporto, Portugal**

Además de recibir las lecciones de pintura, en la casa de Vázquez Díaz pudo admirar la obra de su maestro, tanto la que estaba haciendo en ese momento como la de épocas anteriores como el *Retrato de Rubén Darío*, el *Retrato de Juan Gris* o *El adolescente* (Fig. 13) y algunas de las cabezas de *Hombres de mi tiempo* que le impresionaron vivamente por la admirable estructura. También tenía un magnífico óleo de Dalí, *La Venus y el Marinero*, que Vázquez Díaz había comprado unos años atrás.

José hizo muchos amigos en el taller como Carlos Fernández Valdemoro³⁸, hijo del que más tarde sería diputado por Izquierda Republicana, Fernández Clérigo³⁹ y el pintor cordobés Rafael Botí con el que mantuvo una buena amistad durante toda su vida. Con Fernández Valdemoro participó en

³⁷ En el número de *La Rábida* correspondiente a Septiembre de 1931 se reproducen tres dibujos de José Caballero: *Vista de Punta Umbría*, *Después de atravesar el Sahara* que representa un hombre desnudo sobre las dunas y *En el casino* en el que hay dos figuras sentadas frente a un velador con un jarro y un vaso.

³⁸ Carlos Fernández Valdemoro, estudió pintura durante unos años en el taller de Vázquez Díaz pero pronto lo abandonó. Posteriormente se exilió a Méjico en donde se convirtió en un prestigioso crítico taurino con el seudónimo de José Alameda. Según él mismo confiesa en su autobiografía, las dos únicas obras que se conservan de su época de pintor eran dos dibujos propiedad de José Caballero.

³⁹ ALAMEDA, José. *Retratos inconcluso. Memorias*. Méjico D. F. 1982. Pág 52-53. (Seudónimo de Carlos Fernández Valdemoro)

la realización de los decorados para la representación de *La historia del soldado*, que se hizo en La Residencia de Estudiantes⁴⁰, y más tarde, junto a García Lorca y otros, en la exposición *Arte Nuevo* en Huelva⁴¹ de las que se hablará más adelante. También entabló amistad con el pintor portugués Antonio Porfirio que le hizo un retrato al óleo vestido con el mono de La Barraca. (Fig 15).

Como se ha visto, durante los años infantiles y primera juventud José Caballero dio clases con José Fernández Alvarado y admiró a varios pintores de los que intentó asimilar soluciones técnicas que le ayudaran a conseguir lo que él pretendía. Sin embargo ninguno de estos pintores fueron verdaderamente importantes en su formación y en cuanto conoció a Vázquez Díaz los abandonó por completo. Don Daniel fue quien de verdad le enseñó a pintar y le inculcó el amor a la pintura como una constante búsqueda. Por ello José Caballero siempre le consideraría su único maestro. Vázquez Díaz le enseñó, sobre todo, una serie de conceptos que se pueden considerar fundamentales en su formación:

- El valor de la **geometría**⁴²: Aunque José siempre se había sentido muy interesado por las formas geométricas⁴³ y su estudio no le era ajeno ya que llevaba varios años preparando el ingreso en la Escuela de Ingeniería donde una parte importante lo constituía el dibujo técnico, en el taller de su maestro aprendió la importancia de la geometría aplicada a la pintura. Comprenderá que la composición geométrica es indispensable en la obra de arte; todos los elementos del cuadro deben tener un orden y una forma siendo muy importantes también los espacios. El maestro le insistía también sobre esto último y sobre la necesidad de volcar la intención en una parte del cuadro para expresar lo que se quiere decir en ese punto concreto. El valor de un cuadro depende tanto de lo que se pinta como de lo que se deja de pintar⁴⁴. En los cuadros de Vázquez Díaz, tal vez influenciado por las reglas del cubismo aprendido en París, todo tiene un ritmo geométrico, una composición que juega con las líneas rectas y diagonales y esto será lo que inculque a sus alumnos.
- El valor de las **texturas**; lo que el maestro llamaba “el regusto por la materia”. La idea de la pintura en Vázquez Díaz era esencialmente muralista: durante los años pasados en París había aprendido, de la mano de su gran amigo Bourdelle, la técnica del fresco. En 1913 el escultor Bourdelle le había invitado a trabajar en las

⁴⁰ Invitación del acto. 11 de Junio de 1931. AMFTC.

⁴¹ Catálogo de mano de la exposición *Arte nuevo*. AMFTC.

⁴² VIDAL, Juan Carlos. “José Caballero: Los puntos sobre las íes”. *Los cuadernos de arte* .Nº 28 Madrid Nov-Dic 1984, pág. 75.

⁴³ José Caballero afirmará: “La geometría es un problema que siempre me interesó, desde niño estaba abocado a él. Quizá no aprendí bien los teoremas geométricos porque en aquel tiempo la belleza lineal y ordenada de sus trazados, señalados con letras cabalísticas y signos, me atraían más que la propia ciencia geométrica y sus teoremas”. Catálogo de la Exposición Antológica del Centro Cultural de la Villa. Madrid, 1992. Pág. 346.

⁴⁴ VIDAL, Juan Carlos. *Opus Cit.* Pág. 76.

pinturas murales que estaba realizando en el Teatro de los Campos Elíseos y Vázquez Díaz se identificó plenamente con esa técnica de pintura⁴⁵. A partir de ese momento tratará de reproducir en sus cuadros no sólo la monumentalidad de las figuras escultóricas sino también el acabado del muro, y para conseguir ese efecto utilizará en sus obras una textura gruesa y mate y unos colores lo más parecido a los frescos como los blancos y grises. Para hacer más expresiva su pintura utilizaba no sólo el óleo, sino también tierras y arenas. Además el soporte será casi siempre el cartón ya que este material embebe por completo el aceite del óleo haciendo resaltar mucho más la materia.

- José admiraba la **simplicidad** de las obras de Vázquez Díaz ya que él se consideraba más barroco. Gracias a los cuadros de su maestro comprendió que para expresar lo que se quiere decir es muy importante la esencialidad, la simplicidad. Por ello durante todas las etapas de su vida artística luchó contra su innato barroquismo, intentando despojar las obras de los elementos superfluos para dejar solamente lo esencial.
- Por último otra gran enseñanza de Vázquez Díaz fue el aprendizaje del **color**. Hasta su llegada a Madrid José no había experimentado con los colores ya que sólo había hecho dibujos con la pluma o el lápiz. Para él sólo existían dos colores definitivos: el blanco del papel y el negro de la tinta, dos colores que significaban la luz y la sombra, que determinaban el volumen. Ante estos dos colores los demás le parecían secundarios. Sin embargo al entrar en contacto con Vázquez Díaz descubrirá el valor de los demás colores, aunque él siempre se sintió muy atraído por los grises, los tierras y los azules⁴⁶. A partir de ese momento encontrará en el gris un color muy expresivo, que suavizaba al resto de colores que acompañaba dándoles más valor y ayudando en la composición⁴⁷. En esos grises veía la luz de Huelva, una luz plateada, clara y diáfana que recortaba los objetos. Durante los años en que José estuvo aprendiendo con Vázquez Díaz, casi todos los cuadros que pintó los hizo siguiendo la gama de los grises y azules aunque siempre contraponiendo los ocre y tierras para reducir la frialdad de esos tonos.

Además de asimilar las enseñanzas de su maestro en el taller tendrá ocasión de conocer, a través de los testimonios de los que allí se reunían o por medio de revistas vanguardistas como *La Gaceta Literaria* o *Cahiers d' Art*, otras nuevas propuestas de pintura que se estaban desarrollando en España y en el extranjero. El joven José, que

⁴⁵ Exactamente Vazquez Díaz dirá: “ Cuando (Bourdelle) pintaba los frescos para el Teatro de los Campos Elíseos me llamó para ayudarlo - ¡pobre de mí!- en los trabajos puramente manuales, claro está: ampliar, estarcir, preparar algún color; distinción que tanto me honraba, aprendiendo la técnica del procedimiento que, pasados los años, necesité para mis humildes frescos de La Rábida”. Citado por BENITO, Angel. Opus. Cit, pág 94.

⁴⁶ ANTOLÍN PAZ, Mario. Opus Cit, Pág 17.

⁴⁷ Ibídem.

entonces seguía las enseñanzas neocubistas de su maestro, deseaba darle una visión más lírica a sus obras para lo que se valió de la obra de Bore y sobre todo de Picasso. Los bodegones delante de la ventana que había pintado Picasso hacia 1919, los dibujos de figuras en diferentes posturas con contornos bien definidos o las obras de la etapa neoclásica en que el malagueño pintaba figuras de fuerte plasticidad y con un agigantamiento de las manos y los pies, serán temas que José asimilará y reflejará en las obras de esta época.

La obra de Bore, que partía de Juan Gris pero dando primacía al instinto y al lirismo, interesará durante un tiempo al joven pintor aunque esta fue una influencia que duró poco porque en seguida comprendió que para dar rienda suelta al instinto lo que verdaderamente le servía era el surrealismo.

Otro de los artistas que dejó una fuerte impronta en José Caballero durante este periodo fue el escultor Alberto, que aunque todavía no conocía personalmente, sí tuvo ocasión de ver su obra. Daniel Vázquez Díaz era un ferviente admirador de la obra de Alberto Sánchez y es seguro que hablaría de ella durante sus clases, sobre todo teniendo en cuenta que durante estos años Alberto expuso en Madrid en dos ocasiones⁴⁸.

Estudios de ingeniería y Bellas Artes

A pesar de la firme convicción que tenía José Caballero de dedicarse a la pintura seguía acudiendo a la academia Krahe con la idea de presentarse al examen de ingreso en la Escuela de Ingenieros Industriales aunque, como ha afirmado más de una vez, poco o nada le interesaba lo que allí se impartía⁴⁹.

El ambiente artístico que le rodeaba en el taller de Vázquez Díaz, los debates y discusiones que se entablaban entre los alumnos sobre sus pintores preferidos, las conversaciones con el maestro de los grandes pintores que había conocido en París, los artistas que acudían al estudio y que hablaban de poesía, de las nuevas corrientes artísticas, del arte nuevo o del surrealismo le atraían cada vez con más fuerza. Vázquez Díaz vio rápidamente las extraordinarias aptitudes que tenía José para el dibujo y su gran interés hacia la pintura, por lo que le animó a dedicarse de lleno al oficio de pintor⁵⁰.

José deseaba abandonar los estudios de ingeniería y dedicarse sólo a la pintura pero comprendía que no podía dejar unos estudios que su familia estaba pagando con mucho

⁴⁸BRIHUEGA, Jaime. "Una estrella en el camino del arte español". Catálogo de la exposición *Alberto 1895 - 1962*. MNCARS. Madrid, 2001. Págs. 46 y 47. En junio de 1931 junto a Benjamín Palencia en el Ateneo de Madrid expuso dibujos y proyectos escultóricos y en octubre de ese mismo año en solitario y en la misma sala mostró una serie de esculturas y dibujos en los que al decir de Brihuega mostraban la esencia del nuevo código de la poética de Vallecas.

⁴⁹SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *Opus Cit*, pag 84.

⁵⁰CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

esfuerzo por lo que decidió alternar la Ingeniería con la escuela de Bellas Artes. Para plantearse a su familia contó desde un principio con la ayuda de su maestro quien se comprometió a ayudarlo. Daniel Vázquez Díaz visitó a su madre y a sus tíos y parece que tuvo una conversación que fue fundamental para que dieran su autorización. Vázquez Díaz les habló de sus extraordinarias dotes, de su gran valía y del futuro prometedor que podía tener como artista.

Para preparar el examen de ingreso en Bellas Artes, además de seguir acudiendo al taller de Vázquez Díaz, comenzó a visitar el Casón del Buen Retiro en donde se albergaba el Museo de Reproducciones que podían copiar los estudiantes. Mientras se preparaba para el examen, conoció a Juan Antonio Morales quien llegaría a ser un gran amigo de juventud:

“Recuerdo muy bien nuestro conocimiento, recién llegado de Cuba. Fue en el Casón del Buen Retiro copiando estatuas de yeso para presentarnos al examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Él utilizaba ágilmente el carboncillo sobre grandes papeles, de una forma grandilocuente, mientras yo tomaba notas a línea sobre un pequeño bloc de las partes que más me interesaban de aquellas figuras; un pie, una mano, una cara, un trozo de ropaje..., y él miraba con la misma curiosidad que yo lo suyo, aunque por diferentes motivos.... Y sin sospecharlo, en ese momento iba a comenzar una entrañable amistad que duraría mucho tiempo”⁵¹.

A pesar de los caracteres tan diferentes, Juan Antonio y José en seguida congeniaron. Juan Antonio Morales era unos años mayor que él, había nacido en 1909, y tenía un carácter muy desenvuelto que contrastaba vivamente con la timidez de José. Juan Antonio Morales vivía en Madrid alejado de su familia ya que esta residía en Cuba⁵² y rápidamente se trasladó a vivir a la misma pensión que José y comenzó a asistir a las clases que Vázquez Díaz impartía en su estudio⁵³.

El examen de Bellas Artes lo compusieron dos pruebas: un examen de dibujo sobre una estatua de yeso, *El fauno del cabrito* y otro de perspectiva en el que tuvo que dibujar el interior de un templo griego⁵⁴. José Caballero lo aprobó sin dificultad y en octubre de 1931

⁵¹ CABALLERO, José. “Juan Antonio Morales”. Catálogo de la exposición *Homenaje a Juan Antonio Morales*. Madrid, 1984. Pág 33.

⁵² Véase ARIAS SERRANO, Laura. *El pintor Juan Antonio Morales: Vida y obra*. Madrid, 1988. Universidad Complutense. Tesis doctoral inédita.

⁵³ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. Opus Cit, pág 35.

⁵⁴ CABALLERO, José Notas manuscritas en el cuaderno titulado *Obras realizadas*. AMFTC.

comenzó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes aunque pronto se dio cuenta de que lo que allí se impartía no le interesaba demasiado:

“Mi época en la Escuela de Bellas Artes se desliza insistentemente monótona. No acabo de encajar en la vida escolar que allí se mantiene. Apenas si intervengo en los problemas estéticos que se discuten, porque los considero totalmente ajenos a mí”⁵⁵.

Es lógico esta reacción de nuestro pintor teniendo en cuenta que llevaba un año acudiendo al estudio de Vázquez Díaz en un ambiente mucho más abierto que en San Fernando, donde los profesores preconizaban un arte académico absolutamente anquilosado⁵⁶.

Después de llevar año y medio estudiando para el examen de ingreso de la Escuela de Ingenieros se examinó en la convocatoria de abril de 1932⁵⁷. El examen era tremendamente difícil, tanto que si lo aprobabas tenías la carrera prácticamente solucionada. Parece ser que aprobó la primera parte pero no logró sacar la segunda parte del examen:

“Logré aprobar parte de ese duro preparatorio, pero lo cierto es que aquello no era lo mío y me daba cuenta. Las huelgas estudiantiles cada vez más frecuentes y la cercanía del Museo del Prado que me atraía de tal forma que, cada vez con más frecuencia, las horas de clase y las de huelga me las pasaba ensimismado en la sala de Goya donde otras matemáticas, las de la composición o del color, me planteaban problemas diferentes que yo me afanaba en resolver”⁵⁸.

⁵⁵ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. Opus Cit, Pág. 88.

⁵⁶ Según consta en el expediente académico de José Caballero conservado en el Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, el pintor se matriculó en el curso 1931- 1932 tan sólo en las asignaturas de Historia del Arte de las edades Antigua y Media y en Dibujo de estatuas que aprobó en junio de ese año. Sin embargo pensamos que debió estar matriculado durante más cursos ya que en 1934 se le nombró delegado de la FUE en la Escuela de Bellas Artes y en 1935 participó en la exposición que realizaban los alumnos de San Fernando en el Círculo. Esta exposición, y en particular las obras de José Caballero, fueron comentadas por Manuel Abril en el diario *Abc*.

⁵⁷ José Caballero no suele dar fechas exactas de los hechos de estos años, seguramente por no recordarlos con exactitud, y en uno de sus escritos afirma: “Al llegar el 14 de abril se produjo la proclamación de la República que fue como una fiesta desbordante por las calles donde nadie, ni yo tampoco, pensaba en estudiar. Aquel festejo nos valió a todos para no dar golpe. Aquella fue la última convocatoria de examen que me presenté y cuando decidí formalmente abandonar la carrera de ingeniero por otra mucho más problemática, que era la de pintor”. *Borrador y notas para una autobiografía*. AMFTC. Sin embargo, según su carnet de la Escuela de Ingenieros Industriales, la única convocatoria a la que se presentó fue a la de junio de 1932 por lo que tal vez se examinó dos veces o solamente una en este último año.

⁵⁸ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Borrador y notas para una autobiografía*. AMFTC.

Esto le llevó a tomar la decisión de abandonar los estudios de ingeniería y dedicarse por entero a la pintura.

La Historia del Soldado.

La primera ocasión que tuvo José Caballero de intervenir en un acontecimiento cultural en Madrid fue con ocasión del estreno de *La Historia del soldado* de Stravinsky en la Residencia de Estudiantes.

El 11 de junio de 1931, la Sociedad de Cursos y Conferencias organizó una representación en teatro de guiñol de *La Historia del soldado* en la Residencia de Estudiantes⁵⁹, en su versión original con el texto de Ramuz que tradujo Luis Cernuda⁶⁰. El musicólogo Adolfo Salazar⁶¹, que fue el encargado de organizar el acto y de escribir el programa de mano, quiso hacer de esta representación una manifestación de arte completo como el que llevaban a cabo los *Ballets Rousses* de Diaguilev y en los que el propio Stravinsky había participado activamente. La dirección escénica se la encargó a Cipriano Rivas Cherif, la orquesta se la encomendó a su discípulo preferido Ernesto Halffter y la dirección artística a Daniel Vázquez Díaz⁶².

Adolfo Salazar era un gran amigo de Vázquez Díaz desde los años de su llegada a la capital desde París y compartía con él la idea de la necesidad de la renovación de las artes, por ello Salazar decidió que fuera precisamente Vázquez Díaz el encargado de la dirección artística de la representación de *La Historia del soldado*.

Vázquez Díaz eligió unos cuantos alumnos de su estudio para que hicieran los decorados del teatro y encomendó las marionetas a su mujer, la escultora Eva Aggerholm. A José Caballero le encargó el decorado del telón general. La posada y el telón para las danzas se las encargó a Carlos Fernández Valdemoro, la escena junto al arroyo y un paisaje los hizo el hijo de Vázquez Díaz, Rafael Vázquez Aggerholm y el salón del palacio Bernardo Simonet⁶³.

⁵⁹ PÉREZ-VILLANUEVA TOBAR, Isabel. *La Residencia de estudiantes*. Madrid, 1990. Págs. 257 y 266.

⁶⁰ REVERTER, Arturo. "Ernesto Halffter y la Residencia de Estudiantes". Madrid, 1997. Pág 100.

⁶¹ Adolfo Salazar era un gran musicólogo, ensayista, compositor y poeta que poseía una completa formación intelectual y estaba muy interesado en todos los movimientos de vanguardia. Durante los años veinte contribuyó decisivamente a difusión de la música contemporánea europea así como a la elevación cultural de la música española.

⁶² HONTAÑÓN, Leopoldo. *Adolfo Salazar, impulsor de una generación*. Residencia num. 3, octubre 1997.

⁶³ Programa de mano de la representación. AMFTC.

La representación supuso un gran acontecimiento cultural ya que se contó con la presencia del propio Stravinsky, a quien se rendía homenaje con motivo de su quincuagésimo aniversario⁶⁴. Los decorados no se conservan y no hay otra constancia fotográfica de ellos que lo que se puede vislumbrar en una foto publicada por el diario *Abc* en la que aparecen algunos de los artistas delante de un paisaje de líneas puras y grandes manchas de color muy vinculado al arte vanguardista⁶⁵ (Fig. 16).



Fig. nº 16.- Fotografía aparecida en el diario *Abc* de Madrid el 13 de junio de 1931 con motivo del estreno de *La historia del soldado*. De izquierda a derecha Rivas Cherif, Eva Aggerholm, Vázquez Díaz, Ernesto Halffter y Juan Manuel Díaz Caneja, detrás José Caballero y Rafael Vázquez Aggerholm.

Gracias a *La historia del soldado* José Caballero se introdujo en el núcleo más activo de la vanguardia del Madrid de los años treinta e hizo amistad con Adolfo Salazar quien, aunque musicólogo, estaba muy interesado por todas las facetas del arte. Salazar era uno de los pocos en Madrid que recibían asiduamente *Cahiers d'art* y *Minotaure*, revistas que daban una información de todo lo que ocurría en materia artística fuera de nuestras fronteras. Como diría Moreno Villa en sus memorias:

“Cada número de *L'Art d'aujourd'hui* o de *Cahiers d'Art* era recibido como palabra de promesa, como mirada sonriente. En ellos no había nada de lobreguez, ni de cansinas viejas aldeanas, ni de vestidos que trascendían a vaho caliente. La imaginación entraba en juego por primera vez en la historia del arte”⁶⁶.

⁶⁴ REVERTER, Arturo. Opus cit. Pág. 100.

⁶⁵ *Abc*. Madrid, 13 de junio, 1931. En la foto aparecen Rivas Cherif, Eva Aggerholm, su hijo el pintor Rafael Vázquez Aggerholm, Ernesto Halffter, José Caballero y Juan Manuel Díaz Caneja,

⁶⁶ MORENO VILLA, José. *Vida en claro*. Méjico 1976. Pág. 169.

Y gracias a Adolfo Salazar José tuvo acceso al arte más vanguardista que se estaba haciendo en el extranjero y pudo conocer al que llegaría a ser su gran amigo, Federico García Lorca.

Federico García Lorca

Un día que José Caballero pasaba por la calle Alcalá, a la altura de Menéndez Pelayo, se encontró sentados en la terraza del café “Pelayo” a Adolfo Salazar y a García Lorca que eran grandes amigos desde que Lorca había llegado a Madrid en 1919⁶⁷. Salazar los presentó y ponderó ante Federico los dibujos de José. Federico sintió curiosidad por verlos y quedaron en que le llevaría a su casa algunos para que los viera. José Caballero ha escrito y hablado mucho sobre este encuentro y no queda muy clara la fecha exacta. Según se deduce de algunos escritos del pintor parece que podría situarse a principios de 1932:

“Y comienza el año 1932. Una noche invernal que entro casualmente, me encuentro a Adolfo Salazar con un amigo a quién no conocía pero que reconocí en seguida: Federico García Lorca cuya fama y actualidad se extendía ya por todas partes”⁶⁸

Sin embargo en otros escritos lo sitúa en primavera afirmando haberlo encontrado sentado en la terraza del café. Tal vez el encuentro tuvo lugar hacia marzo de 1932 ya que fue después de la representación de *La historia del soldado* y antes del verano de 1932, en que ya debían tener cierto grado de amistad para hacer juntos la exposición del Ateneo de Huelva.

Cuando se conocieron es posible que Lorca recordara la representación de *La historia del soldado* a la que con toda probabilidad asistiría. El acto fue muy sonado y es probable que sintiera curiosidad por ver una obra cuya música la había estrenado don Manuel de Falla en su propia casa en la representación de guiñol que organizaron en la Navidad de 1923⁶⁹. Si fuera así habría visto el telón de José Caballero y tal vez lo recordase en ese momento.

José Caballero se acercó poco después a casa de Lorca llevando algunos dibujos:

“A los dos días y a la hora convenida, la una de la tarde, cargué con todo lo que encontré en casa y me presenté algo temeroso en casa de Federico... Me recibió con mucha alegría y grandes abrazos, como si fuéramos amigos de siempre. Me elogió exageradamente, como era típico en él, todo lo que llevaba y me invitó a almorzar en un restaurante cercano a su casa”⁷⁰.

⁶⁷ CABALLERO, José. Manuscrito sin título. AMFTC.

⁶⁸ CABALLERO, José. Manuscrito titulado *Borrador y notas para una autobiografía*. AMFTC.

⁶⁹ GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*. Barcelona, 1998. Pág. 155.

⁷⁰ CABALLERO, José. Manuscrito titulado *Borrador y notas para una autobiografía*. AMFTC.

A partir de ese momento nacería una amistad que marcaría la vida y la obra del pintor. Su vida experimentará un gran cambio y gracias a él penetrará en el ambiente cultural más vanguardista del momento. Conocerá a una serie de poetas, pintores, escultores e intelectuales que influirán decisivamente en su formación como pintor, en su mirada esencialmente poética del arte y en su modo de concebir la vida.

Cuando José Caballero conoció a Lorca se encontraba en un momento difícil: decidido a abandonar los estudios de ingeniería para dedicarse a la pintura, necesitaba demostrar a su madre que como pintor podría ganarse la vida. Federico García Lorca desde un principio notó que José reunía muchas de las virtudes que él más apreciaba en una persona: un gran talento creativo, una desbordante imaginación y un apasionamiento juvenil con el que se sentía totalmente identificado.

García Lorca no era ajeno a sus problemas, sabía bien lo difícil que era convencer a los padres para que dejaran a sus hijos dedicarse a una actividad artística sin disgustarles. Durante muchos años él mismo había sufrido la recriminación de sus padres, preocupados por su futuro⁷¹. Aunque Federico había vivido holgadamente gracias al dinero de su familia, también es cierto que durante más de diez años la preocupación económica fue una constante para él y que según Ian Gibson esta fue una de las cruces más pesadas que tuvo que sobrellevar⁷².

Sin embargo, en el momento en que conoció a José y en los años inmediatamente posteriores, Federico cosechó grandes triunfos que fueron acompañados de un desahogo económico. Después de su estancia en la Argentina, donde la



**Fig. nº 17.- Retrato de Federico García Lorca, 1935.
Óleo sobre lienzo pegado en tabla. 39 x 31, 5.**

⁷¹ GIBSON, Ian. Opus Cit. 1998. Pág, 136- 137.

⁷² Ibídem. Pág, 160

representación de *Bodas de Sangre* tuvo un éxito sin precedentes, el dinero le llegó a manos llenas, tanto que el propio Lorca estaba asustado de lo que ganaba⁷³.

Pero seguramente por la experiencia de sus años anteriores se identificó de inmediato con el joven José que deseaba demostrar a su familia que su decisión era la acertada y se decidió a ayudarle, convencido de su valía. En principio le encargó pequeñas cosas como el cartel de *Yerma* y los figurines de *Las almenas de Toro* para La Barraca y posteriormente, a medida que fue comprobando como trabajaba, le encargó cosas más importantes como las ilustraciones del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* o los decorados de *Bodas de Sangre*.

José comprendía el gran favor que le estaba haciendo su amigo y así se lo manifestó en una carta:

“Bueno Federico. Estoy contentísimo porque por ti estoy publicando y ganando dinero, y si tu no te hubieras interesado, yo nunca hubiera sido nada, y claro, así pues, es estupendísimo. Además eres de todos el que se ha portado mejor conmigo”⁷⁴.

Si los encargos de Federico fueron importantes para darse a conocer como artista y ganar algún dinero, lo más importante para José fue el hecho de trabajar en estrecha colaboración con uno de los creadores españoles de mayor personalidad del momento. La influencia de García Lorca sobre José, tanto desde el punto de vista artístico como en la forma de ver la vida y de comportarse, fue fundamental. La hemos dividido en diferentes apartados que abarcan los diferentes aspectos en que se hizo patente:

1. La unión de lo popular con la modernidad.

La unión de lo popular con la modernidad es una idea presente en muchos de los aspectos de la cultura de los años veinte. Tanto en literatura, arquitectura, artes plásticas, como música, los componentes de esta generación tenían un fuerte deseo de renovación, de modernización pero sin romper tajantemente con sus raíces.

García Lorca, siguiendo esta corriente, consideraba la cultura popular esencial para la renovación de las artes. Él pensaba que en lo tradicional se encontraba la raíz del arte y que partiendo de lo popular se podía llegar a un entendimiento universal. Esta idea que sostenía Lorca desde sus años juveniles lo tomó de su maestro don Manuel de Falla sin duda, como apunta Christopher Maurer⁷⁵, una de las grandes influencias de Federico en materia estética.

⁷³ Ibídem. Págs. 454 y 458.

⁷⁴ Carta de José Caballero a Federico García Lorca que se conserva en la Fundación Federico García Lorca. La carta está sin fechar aunque por el texto se puede fechar en julio o agosto de 1934.

Para Lorca, Falla era un ejemplo constante de devoción, de seriedad y de entrega total al arte. Gracias a él comprenderá lo universal de la cultura andaluza y detestará la visión de una Andalucía superficial.⁷⁶

Pero para entender este amor a las tradiciones populares y a las manifestaciones del pueblo hay que tener presente que para él sus obras eran una consecuencia directa del recuerdo de sus vivencias en Fuente Vaqueros, pueblo donde nació y vivió hasta los diez años. Precisamente en los años en que se estrecha la amistad con José es cuando Lorca más inmerso está en ese mundo popular que describe en sus obras *Bodas de sangre* y *Yerma*. En una entrevista de 1934 Federico declarará:

“Amo la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen el sabor de la tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo los capto ahora con el mismo espíritu de mis años juveniles. De lo contrario no habría podido escribir *Bodas de Sangre*... Y no hubiera tampoco empezado mi obra próxima: *Yerma*”⁷⁷.

Lorca utilizaba la cultura popular como inspiración, como esencia para sus obras aunque él era consciente de que su arte era más refinado y depurado y que nunca podría tener la espontaneidad de lo popular⁷⁸. A la pregunta de cómo procura que sea su teatro, Lorca responde:

“Popular. Siempre popular. Con la aristocracia de la sangre del espíritu y del estilo, pero adobado, siempre adobado y nutrido de savia popular. Por eso si sigo trabajando, yo espero influir en el teatro europeo”⁷⁹.

⁷⁵ MAURER, Christopher. “García Lorca: creación y amistad”. Catálogo de la exposición *Signos de amistad. La colección de Federico García Lorca*. Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. 1997.

⁷⁶ *Ibídem*, págs 22 y 25.

⁷⁷ GARCÍA LORCA, Federico. Declaraciones a José R. Luna, 1934. Obras Completas. Tomo III. 1990, pág 599.

⁷⁸ *Ibídem*. Pág, 558.

⁷⁹ GARCÍA LORCA, Federico. Declaraciones a Francisco Pérez Herrero. *Nuevo carro de Tespis*. Obras Completas, Tomo III. Pág 531

Y es que para él, como para otros artistas que José conocería posteriormente como Neruda, Alberto o Maruja Mallo⁸⁰, en lo popular se podía encontrar la esencia misma de la modernidad.

Ya en Huelva José se había sentido atraído por las manifestaciones populares donde encontraba la parte más auténtica del pueblo y ahora en el ambiente de Madrid, y bajo las enseñanzas de Federico y otros amigos, José se reafirmará en ello. En los años treinta los plasmó sobre todo en los decorados y figurines que hizo para La Barraca y para *Bodas de sangre*, y en las ilustraciones del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Posteriormente se hará patente en las mujeres “enlunadas”, el mundo de los toros, los objetos artesanales, el esparto, el barro o la textura de la tierra que utilizará en diversas ocasiones.

2. La fusión artes plásticas-literatura

La unión de diferentes manifestaciones artísticas era una práctica común en Europa desde hacía ya varios años, pero en las primeras décadas del siglo XX llegó a su momento álgido⁸¹ sobre todo por la labor que hicieron en este sentido los *Ballets Russes* de Diaguilev.

En España y concretamente en Madrid la fusión de actos literarios con manifestaciones artísticas no se llevó a cabo hasta el nacimiento del Ultraísmo en 1918. El Ultraísmo, movimiento esencialmente literario, utilizó la representación plástica para dar coherencia a sus postulados y presentarse ante el público como un frente común⁸². La Generación del 27 lo utilizó de forma habitual dado que entre los artistas e intelectuales existía una gran compenetración. Uno de los máximos exponentes de este vínculo plástico-literario es García Lorca quién desde muy joven representó sus obras mezclando las diferentes artes⁸³.

Para Federico García Lorca, personaje ya de por sí muy diversificado, era fundamental unir las distintas artes para mostrarlas al público como una demostración de arte completo. Él tenía una gran fe en el poder del arte como vehículo de educación del pueblo y por ello siempre quiso presentar sus obras acompañadas de otras manifestaciones artísticas. El ejemplo más notorio de esta idea fue la creación del teatro universitario La Barraca, donde hizo una verdadera integración de todas las artes⁸⁴.

⁸⁰Maruja Mallo pronunció una conferencia en Montevideo en 1937 titulada *Lo popular en la plástica española a través de mi obra. 1928 - 1936*.

⁸¹ BRIHUEGA, Jaime. *Imágenes para una generación poética (1918-1927-1936)*. Madrid 1998. Pág. 18.

⁸² Ibídem. Pág 26

⁸³En 1920 Federico García Lorca estrenó su primera obra teatral *El maleficio de la mariposa* en el Teatro Eslava con figurines de Barradas y decorados de Mignoni. Posteriormente en 1922 quiso resucitar junto a Manuel de Falla, que aportaría la música, el Teatro de Cachiporra andaluz para representarlo en los pueblos de La Alpujarra granadina. Aunque esto no pudo llevarlo a cabo, Lorca y Falla realizaron una función de guiñol en la casa de García Lorca el día de Reyes de 1923.

⁸⁴ BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*. Madrid, 1981. Pág. 429.

Además del teatro, Lorca también utilizó otras vías para la unión de artes plásticas y literatura como el insertar ilustraciones en la publicación de sus textos tratando de buscar forma plástica a sus metáforas.

Federico quiso introducir a José Caballero en su mundo literario enseñándole a profundizar y sacar la esencia. Esta enseñanza tuvo una consecuencia inmediata para el pintor tanto en la pintura:

“De García Lorca adquirí mi gusto por la literatura, la formación literaria que dejaba su huella también en mi formación plástica... Mi etapa surrealista la nutre mi amistad con Federico García Lorca que me lleva sin duda a la cosa imaginativa, contagiada literariamente...”⁸⁵.

Como en el teatro: José Caballero vivirá la experiencia de La Barraca muy de cerca y comprenderá lo importante que era la fusión de las artes al comprobar por sí mismo la respuesta del público más popular hacia esas representaciones. Por ello, y muy identificado con la labor de Lorca, intentó llevar a cabo una experiencia similar a la de La Barraca; en 1935 quiso crear, con su amigo Fermín de la Sierra, un teatro de Títeres de Cachiporra para llevarlo por los pueblos de Huelva⁸⁶.

3. La visión esencialmente poética de la pintura

Este punto está en conexión directa con el anterior. Federico García Lorca, pensaba que las artes estaban muy relacionadas entre sí y que eran una manifestación del espíritu. Para él los poemas no eran más que música hablada, las obras de teatro poesías escenificadas y la pintura una transposición de los poemas.

José Caballero ha confesado que a partir de conocer a Lorca es cuando comienza su formación poética aunque desde muy joven fuera un gran lector de poesía sobre todo de Juan Ramón Jiménez:

“Mi cariño y mi admiración por Federico se manifiestan abiertamente...Es entonces cuando comienza mi formación poética para la que estaba conscientemente bien preparado y que tanto ha de pesar luego en mi obra. Es indudable que me conmueve el mundo poético, que asimilo fácilmente; para mí la poesía es un camino utilizable que, en último término, me

⁸⁵ TRENAS, Julio. “Así trabaja Pepe Caballero”. *Pueblo*, 2 Noviembre 1957.

⁸⁶ ÁLVAREZ GARCÍA, Antonio. “Con los organizadores de Títeres de Cachiporra” *La Provincia*. 1935. AMFTC.

conduce invariablemente a la pintura, y la nutrición de imágenes poéticas se convierte en nutrición de imágenes plásticas'⁸⁷.

⁸⁷ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. Opus Cit, pág 85.

Además Federico García Lorca, como dice Derek Harris, era un poeta principalmente visual, cuya poesía surgía de una experiencia directa y no intelectual, ni intelectualizada. Según este estudioso “La experiencia se capta y se queda en analogías visuales que revelan un mundo de complicadas, escondidas y misteriosas interconexiones y presencias, un mundo de sorpresas que son, en algunos casos, no muy gratas”⁸⁸. Aunque se refiere a los poemas de Lorca, esta misma frase se podría aplicar a los dibujos surrealistas de José Caballero. Y es que, como se verá, esos dibujos están hechos, en cierta medida, bajo la influencia de la poesía de Lorca.

Pero además de los dibujos surrealistas, los óleos, las ilustraciones, los decorados, los figurines y todas las manifestaciones artísticas de José Caballero tendrán siempre un fuerte componente poético que alcanzará a todas sus etapas pictóricas.

4. El arte es importante sólo mientras se hace.

Esta es una de las ideas de García Lorca que más arraigada quedó en José Caballero. Federico dijo en muchas ocasiones que para él el arte sólo tiene importancia en el momento en que se está haciendo y que después pierde todo interés. Que una vez escritas las cosas, las olvida, que cada vez que se pone a escribir se olvida de todo lo anterior y procura que no le influya en nada.

A la pregunta de un periodista de si cree que su forma literaria actual es definitiva, Lorca contesta:

“No. ¡Qué disparate! Yo todas las mañanas me olvido de lo que he escrito. Es el secreto de ser modesto y trabajar con coraje”⁸⁹.

Esta será una idea reiterativa en José Caballero. Siempre ha dicho que para él un cuadro terminado ya no tiene ningún interés, que sólo le interesa mientras lo está realizando y después lo vuelve contra la pared y no lo mira más. Así se expresa el pintor:

“El apasionamiento tiene una duración limitada siempre. Comienza desde que hago los primeros bocetos, a veces sólo unas líneas, hasta su total realización. Una vez terminada la obra pierde para mí todo el interés y me encuentro ajeno a ella. La que me apasiona nuevamente es la que voy a comenzar”⁹⁰.

⁸⁸ HARRIS, Derek. “Palabra y pincelada: el arte de la escritura pictórica”. Catálogo de la exposición *Imágenes para una generación poética*. Madrid, 1998. Pág 57

⁸⁹ GARCÍA LORCA, Federico. Declaraciones a Ángel Lázaro. Obras Completas, tomo III, pág 623.

5.-En el arte hay que luchar para encontrar el camino.

“En arte, no hay que quedarse nunca quieto ni satisfecho...Hay que tener el coraje de romperse la cabeza contra las cosas y contra la vida...El cabezazo...Después veremos qué pasa...Ya veremos dónde está el camino...”⁹¹

Esta declaración hecha por Federico García Lorca a Pablo Suero en 1933 concuerda perfectamente con la idea que durante toda su vida tuvo José Caballero de lo que debe ser el arte; una búsqueda constante, una lucha para encontrar el propio camino que nunca se sabe a dónde nos va a llevar.

José Caballero escribiría muchos años después algo en su diario personal que demuestra hasta qué punto quedó grabada esta idea en él:

“Todo el que no se equivoca, todo el que no se da de cabeza en el muro es solamente un perfeccionista, inhumano y frío. No me importan ni oculto mis equivocaciones, que al fin y al cabo representan la angustia de la búsqueda incesante”⁹².

Exposición en el Ateneo de Huelva.

La primera colaboración entre José Caballero y Federico García Lorca fue la exposición que hicieron, en compañía de otros artistas, en el Ateneo de Huelva.

En 1932 José Caballero propuso al Ateneo de Huelva la celebración de una exposición que mostrase las nuevas tendencias del arte en la ciudad⁹³ y el promotor más entusiasta, que escribió el texto del catálogo, fue un amigo del pintor, Aurelio Rodríguez Contreras entonces estudiante de ingeniería industrial⁹⁴. José estaba entusiasmado con la idea de divulgar una nueva estética en las mentes anquilosadas de su ciudad y también hacer una

⁹⁰ CABALLERO, José. Catálogo para la Exposición *José Caballero*. Granada, 1977. Pág. 46.

⁹¹ GARCÍA LORCA, Federico. Entrevista con Pablo Suero en 1933. Obras completas, Tomo III, pág. 549

⁹² CABALLERO, José. Diario personal 17 de febrero de 1977. AMFTC.

⁹³ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Historia de una exposición*. AMFTC.

⁹⁴ *Ibíd.*

declaración de sus nuevas ideas artísticas, sobre todo para socavar las ideas inamovibles de la burguesía. Deseaba hacer un acto que según sus palabras:

“...estuviera en consonancia con los actos surrealistas cometidos en París que tanto indignaban a la burguesía de aquel tiempo. Las continuas agresiones de los surrealistas eran para nosotros un ejemplo a seguir, a imitar”⁹⁵.

En primer lugar decidió invitar a Federico García Lorca cuyos dibujos dejaban patente la asimilación de las formulaciones más avanzadas de la pintura moderna⁹⁶. José siempre creyó que Federico tenía un talento plástico extraordinario y una facilidad innata para crear espacios, relacionar colores y dar misterio a las composiciones⁹⁷. Para Lorca el dibujo constituía una forma más de expresar su sentimiento poético y, aunque no muy conocida para el público, esta actividad la consideraba muy importante. Con un trazo algo ingenuo creaba unas composiciones con una gran carga emotiva debido a la inmediatez casi primitiva con que estaban realizadas. Bajo un aire infantil los dibujos expresaban, como los poemas, los sentimientos y obsesiones más profundos del autor; algunos de los que expuso en esta ocasión los había pintado en Nueva York y mostraban la angustia y opresión del poeta por la gran ciudad.

Invitó también a Pepe de la Puente que según José Caballero “hacía unos dibujos de estética muy infantil”⁹⁸, a su gran amigo Carlos Fernández Valdemoro, a quien conocía del estudio de Vázquez Díaz y con quien ya había colaborado en *La Historia del soldado*. Contó también con un amigo cubano, “escultor de un academicismo arcaizante”⁹⁹ según José Caballero, llamado Pablo Porras Gener que expuso dos óleos y dos dibujos¹⁰⁰. Y por supuesto él mismo.

La exposición fue inaugurada el día 26 de junio y constituyó un auténtico escándalo en Huelva. En el programa de mano se dejaban claras las intenciones de los expositores:

⁹⁵ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Exposición Ateneo de Huelva*. AMFTC.

⁹⁶ Federico García Lorca expuso en esta ocasión ocho dibujos: *La luna de los seminaristas*, *Asesinato en New York*, *Bailarina española*, *Deseo de las ciudades muertas*, *San Cristóbal*, *Orfeo*, *Muerte de Santa Rodegunda* y *Parque*.

⁹⁷ José Caballero insistió en alguna ocasión a Federico para que trabajara con óleos. Sin embargo el poeta le contestaba con complicitad - “¿Te imaginas si manchara?”. Refiriéndose a los cuidados que tuvo que tener José cuando le hizo el retrato para no manchar el suelo de su casa y que su familia no se enfadara. Tomado de un texto manuscrito de José Caballero sin título. AMFTC.

⁹⁸ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Historia de una exposición*. AMFTC.

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ *Ibíd.*

“Primera exposición que se aventura a exponer y considerar la pintura más reciente como un conjunto. (...)este grupo de expositores se arriesga a dar a conocer las más recientes obras de una nueva estética del dibujo, deseando simplemente sean recogidas y comprendidas como merecen”¹⁰¹.

Al contrario de lo que se pedía en el catálogo, la gente de Huelva que se acercó a ver la exposición no entendió nada y pensaron que aquello era una tomadura de pelo. Parece que la gota que colmó el vaso fue “un retrato chupable de la reina de Saba”¹⁰² hecho con café con leche y miel y con un cartel debajo que ponía “se puede chupar”¹⁰³. Según cuenta José Caballero, y se ha escrito reiteradamente, una hora después de la apertura de la exposición fue clausurada y tuvo que dimitir en pleno la Junta Directiva del Ateneo. Como es de suponer en los días posteriores se levantó una encendida polémica en todos los periódicos de la ciudad aunque nada cuentan sobre la clausura precipitada de la exposición ni de la dimisión de la Junta Directiva. A pesar de ello se trasluce el escándalo ocasionado en el Ateneo por las reiteradas muestras de apoyo hacia el director en la crónica de la inauguración de la siguiente exposición ocurrida quince días después. A pesar de la clausura del día de la apertura creemos, por la polémica surgida en los periódicos en los días posteriores y por las alusiones de los críticos de “haberse pasado por allí”, que la gente interesada podía verla.

En el diario de Huelva del 29 de junio dicen:

“El pasado domingo, en el Ateneo Popular, abierto generosamente a todas las manifestaciones artísticas por descarriadas que estas sean, se inauguró una exposición que los mismos concurrentes a ella califican de arte nuevo. (...) Además llaman a esta expresión de sus ingenuidades expuestas en el Ateneo Popular “vuelta al arte”...Y lo que allí aparece prendido de las paredes del salón, como ahorcados, es una serie excesiva de atentados al arte...Esto es sencillamente absurdo y no hay derecho a tomar en serio estos delirios sin gracia, sin arte y sin novedad”¹⁰⁴.

¹⁰¹ Programa de mano original de la exposición cuyo texto se debe al organizador, Aurelio Rodríguez Contreras. AMFTC.

¹⁰² Al parecer “Reina de Saba” es como los amigos llamaban en broma al pintor Ramón Pontones.

¹⁰³ CABALLERO, José. Notas manuscritas sin título. AMFTC. José Caballero no especifica quién era el autor de la obra en cuestión.

¹⁰⁴ F. “Exposición de arte nuevo (?)” *Diario de Huelva*, 29 de junio de 1932. Pág 1.

José Caballero decidió contestar de inmediato en nombre de todos los expositores. Escribió un texto claramente provocador en el que invocaba a Breton y a Tzara.

“Nosotros ya esperábamos la agresión realista...El señor F. es un hombre de horizontes limitados...no entiende absolutamente nada de arte...Nosotros dispararíamos contra la masa que no salta indignada, contra el mundo que no se rebela en contra de los cinturones que lo oprimen y también gritaríamos con Bretón- fuerte muy fuerte- ¡Abajo esos que dan el pan maldito a los pajaritos!” y así descansarían un rato nuestras almas”¹⁰⁵.

También les atacó otro crítico que, bajo el seudónimo de Costancio Laurel, arremetió contra todos los expositores. José Caballero no tardó en responderle aunque nunca supo de quién se trataba¹⁰⁶.

“Intrigado por el reclamo que la prensa diaria hace de estos artistas, me dirijo al Ateneo Popular y paso a visitar los dibujos expuestos...no puedo por menos que sentir en mi espíritu la amargura que produce el pensar que iba a contemplar la eterna belleza y me encuentro con unos cartones pregoneros del más puro arte antiestético...Lo que hay en el Ateneo es todo menos arte...deseo que (los artistas) recapaciten y vean que más parece una “tomadura de pelo” al público que una Exposición de pinturas”¹⁰⁷.

José Caballero volvió a la carga con una carta dirigida al supuesto crítico “Costancio Laurel”, en la que deja de manifiesto que muchas de las cosas que pensaba en aquella época, seguirían siendo una constante a lo largo de su vida:

“Decepcionado ante la acogida del público de Huelva a nuestra exposición. Hemos querido señalar las rutas de un nuevo arte, pero aún es demasiado pronto. Mi imaginación es

¹⁰⁵ LOS EXPOSITORES. “En el ateneo Popular. Gran Exposición de arte”. *Diario de Huelva*. Huelva , 5 de julio de 1932. Pág 1.

¹⁰⁶ CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

¹⁰⁷ LAUREL, Constancio. “La exposición de dibujos en el Ateneo”. *Diario de Huelva*. Huelva, 1 de julio de 1932. Pág 1.

libre y quiere alcanzar más de la realidad. Vivir y morir son cosas terribles y eso quiero hacer comprender pero el público no quiere abrir los ojos porque se le llenan de cosas repugnantes y verdades asquerosas. Por eso yo que soy de la nueva humanidad, combato a la burguesía que no sufre. Nosotros luchamos, somos la revolución permanente y los realistas burgueses nos atacan porque a ellos no les conviene la revolución. Todo avanza menos la pintura ¿por qué?, porque estamos aún embriagados del último “guisote” realista... Nuestra idea se ha roto en mil pedazos... Nuestra exposición al pasar ha marcado un día nuevo en el arte - aunque el público todavía no lo admita-... Yo olvido hoy lo que hice ayer para mañana hacer otra cosa. Opino que el artista que llega a una meta ha dejado de ser artista, por eso detesto a esa clase de pintores que limitan la imaginación”¹⁰⁸.

Después de haber revisado las manifestaciones de José Caballero con motivo de esta exposición, podemos asegurar que ya en el año de 1932 conocía los postulados surrealistas y dadaístas al aludir claramente a Breton y a Tzara. Pero es necesario recordar que en este momento José acababa de cumplir diecinueve años y que en sus manifestaciones se nota un tanto de apasionamiento adolescente que a Lorca divertía pero del que se situaba al margen, como se puede comprobar en las palabras que le dirige a Adriano del Valle:

“Querido Adriano: Hoy han venido a verme mis jóvenes compañeros dibujantes de la exposición de Huelva. Quisiera que escribieras algo de ella. Parece que en Huelva hay “cierto jaleo”. Es divertido. ¿Qué escribes? ¿Qué es de tu vida? Recibe un fuerte abrazo de tu camarada FEDERICO”¹⁰⁹.

Por el tono de sus palabras se puede constatar la diversión que le produjo al poeta participar en esta exposición que resultó tan polémica pero a la que él no daba demasiada importancia, imaginamos que por considerarla propia del entusiasmo juvenil de sus amigos. La misiva seguramente se la mandaba Federico a su viejo amigo Adriano del Valle a instancia de los expositores.

José Caballero expuso en el Ateneo de Huelva veintidós obras¹¹⁰ de las que sólo dos han llegado hasta nosotros: *Mujeres en la orilla* y *El beso*. Aunque hoy existen obras de José

¹⁰⁸ CABALLERO, JOSÉ. “Para Constancio Laurel”. Recorte de periódico conservado por el pintor. AMFTC.

¹⁰⁹ GARCÍA LORCA, Federico. Obras completas, Tomo III, pág 696.

¹¹⁰ Las obras expuesta por José Caballero fueron: *Verbena* y *El burdel* al óleo sobre cartón. *Arlequín jugando a los dados* y *Niña muerta* hechos con témpera y tinta y *Composición con frutero* a témpera

Caballero con el mismo título que algunas de las que se expusieron entonces, un análisis detallado revela que esas obras no pertenecen a este momento sino que fueron hechas posteriormente. Tal es el caso del óleo *El burdel*, que aunque fechado en 1932, por la forma de tratar el tema, por la técnica y el color puede adscribirse a una etapa posterior, y de los dibujos *El lenguaje de las manos* y *El giróscopo*, que pensamos que se tratan de otros hechos posteriormente ya que muestran clara influencia surrealista que en estos momentos aún no había aparecido en la obra de José Caballero.

Sin embargo las obras que quedan de la exposición y otras de ese mismo año, nos dan una clara idea de las inquietudes artísticas del pintor en aquel momento.

En los dibujos encontramos muchos elementos que serán característicos de la producción de José Caballero a partir de entonces. Partiendo de las enseñanzas de Vázquez Díaz, en cuanto a la composición y la geometría, realiza unos dibujos muy líricos en los que ya se encuentra muy presente la poesía y el misterio, algo que a partir de entonces será fundamental para entender su obra. Esto le vendrá tanto de las conversaciones con los poetas como de la contemplación de la obra de otros artistas, ya sea en revistas o exposiciones, fundamentalmente de Picasso y Borel y en menor medida de Moreno Villa y Alberto Sánchez.

De estos pintores tomará elementos que le ayuden a expresar lo que quiere decir. Esos elementos serán principalmente la línea sinuosa continua, las formas con volúmenes transparentes, el protagonismo de las manos, las ventanas abiertas con nubes alargadas, las referencias espaciales por medio de una cortina tan solo insinuada por una línea o el alargamiento de las figuras.

• **El Beso. 1932.** (Fig, 18)

Dibujo a lápiz que representa una pareja abrazada delante de una ventana abierta y



Fig. nº 18.- *El Beso.* 1932. Dibujo a lápiz. 65 x 48.

rayada. Tres aguadas de tinta: *Mujeres en la orilla*, *Jugando al billar* y *Galerie des modes*, once dibujos a tinta; *Dibujo*, *Niña jugando al pelo*, *El giróscopo*, *Retrato de Julita*, *Torero*, *Los amantes*, *El lenguaje de las manos*, *Músicos griegos*, *Dibujo*, *Retrato de Carlos Fernández Valdemoro*, realizado con tinta y cera y *Retrato de José de la Puente* con tinta y café con leche. Y por último tres dibujos a lápiz *El velador*, *El beso* y *Retrato de Pablo*.

apoyada en un velador que tiene una botella y unos vasos de cristal. El dibujo muestra una línea sinuosa y continua que mezcla los diferentes elementos de las figuras de tal manera que llegan a confundirse sus rostros y cuerpo. Para dar volumen a las figuras y poder apreciar bien los perfiles los contrasta enérgicamente con zonas fuertemente sombreadas.

Se observan algunos elementos picassianos como la sucesión de planos, los perfiles de los rostros o las figuras y el velador delante de una ventana abierta, elementos que también tomaría Bores para realizar las obras del periodo llamado “pintura - fruta” y que José tal vez conocería por *Cahiers d'art*.

- **Mujeres en la orilla. 1932.** (Fig, 19).

El dibujo *Mujeres en la orilla* era uno de los más grandes de la exposición ya que era el que, junto con el titulado *Torero*, se vendía más caro, 100 pesetas, mientras que todos los demás costaban veinticinco, cincuenta y en algunos casos setenta y cinco pesetas¹¹¹.

Es un dibujo a tinta acuarelado de manera muy sutil que representa tres figuras femeninas muy alargadas a la orilla del mar: una tumbada en escorzo con las manos bajo la cabeza, otra de pie sosteniendo una vasija suavemente sobre la cadera y una tercera metida dentro del agua levantando una vasija. Tanto la manera de representar las figuras como el tema es una novedad en José Caballero, aunque se encuentra relacionado con los dibujos sobre bañistas de Picasso y los que hiciera Moreno Villa para el *Schola Cordis*¹¹², publicados en el número uno de *Litoral* en 1926¹¹³. En este José ha utilizado una línea muy limpia, muy severa, junto a unas manchas de color oscuras para crear un vivo



Fig. nº 19.- Mujeres en la orilla. 1932.
Lápiz y aguada. 45 x 32.

¹¹¹ Programa de mano de la exposición *Arte Nuevo*. AMFTC.

¹¹² CARMONA, Eugenio. *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias en España (1909-1936)*. Málaga, 1985.

¹¹³ *Litoral*. Nº 1. Málaga, 1926.

contraste. Por otro lado ha alargado las figuras creando un tipo de mujer que será a partir de ahora una constante en su obra: cuerpo grande y alargado con una cabeza muy pequeña.

La composición tiene reminiscencias mediterráneas y una marcada irrealidad de la escena con las figuras casi flotando en el espacio como si se tratara de un sueño.

En este dibujo vemos como José Caballero, tomando elementos provinientes de diferentes fuentes, ha logrado hacer una obra ya muy personal en la que queda de manifiesto su capacidad para introducir cierta melancolía en un ambiente extremadamente lírico y crear una imagen cargada de sugerencias.

Joaquín Torres - García.

José tuvo ocasión de conocer y tratar al pintor Torres - García durante los meses que pasó en España cuando, ya mayor, se instaló en Madrid y comenzó a exponer sus teorías entre los artistas.

Joaquín Torres - García, nacido en Montevideo, comenzó a estudiar pintura en La Lonja de Barcelona a donde había llegado con su familia en 1891. Después de una primera etapa modernista pasó a ser uno de los principales representantes del *Noucentisme* y posteriormente, gracias al encuentro con su compatriota el pintor Rafael Barradas, creador del Vibracionismo, fue evolucionando hacia un arte más vanguardista. Pero fue en París donde comenzó a preocuparse por la composición estructural del cuadro, separando la línea del color y alejándose cada vez más de la figuración, aunque sin llegar del todo a la abstracción ya que nunca quiso desprenderse de la referencia a la Naturaleza¹¹⁴.

La geometría era un elemento fundamental en la pintura y según él las imágenes debían representarse de forma esquemática condicionadas a una construcción o esquema geométrico y despejadas de elementos superfluos. Se debían dibujar imágenes que al pintor le vinieran a la mente a partir de figuras geométricas, como rayas, círculos o cuadrados, encaminándose siempre hacia la Unidad, ya que era función del creador plástico descubrir la armonía viviente de la Unidad que encierran todas las cosas. O lo que es lo mismo “el sentido de la proporción que es lo más esencialmente griego y lo más esencial del arte”¹¹⁵.

Esta forma de representación la bautizó hacia 1930 como “Constructivismo”, y durante el tiempo que se ciñó a ella prescindió de la perspectiva haciendo sobre el lienzo o papel una cuadrícula en la que iba insertando los objetos figurativos que formaban la obra,

¹¹⁴ JARDÍ, Enric. *Torres - García*. Barcelona, 1987. Pág. 143.

¹¹⁵ TORRES - GARCÍA, Joaquín. *Notas sobre arte*. citado por SUREDA PONS, Joan. *Torres - García. Pasión clásica*. Madrid, 1998. Pág. 272.

objetos simbólicos que se repiten en sus obras constructivistas como la escalera, el pez, la vasija o el reloj¹¹⁶. Para no perjudicar la unidad de la composición, el color lo distribuía asignando a cada plano o cuadro uno distinto independientemente del objeto a que correspondiera.

Por otro lado para él el arte debía tener un sentido moral:

“La pintura y la escultura no deben ser únicamente plásticas sino deben tener un sentido moral profundísimo, y en cierto modo manifestar el criterio filosófico que el artista pueda tener del mundo.... Este criterio filosófico, este sentido moral debe el artista reducirlo, convertirlo en símbolo y entonces, lo abstracto se convertirá en forma, que es el medio de expresión del artista”¹¹⁷.

En 1929 fundó, junto con un grupo de pintores residentes en París preocupados por los problemas plásticos y constructivos de la obra de arte, el grupo y la revista *Cercle et Carré* en donde comenzó a plasmar y desarrollar sus teorías. El pintor uruguayo constituyó una teoría artística de gran contenido ideológico con la que intentaba dar una visión unitaria del mundo por medio de una rígida estructura y de un esquematismo lineal y colorístico sin llegar a la abstracción total¹¹⁸. Esta forma de representación la rebautizó poco después con el nombre de *Universalismo Constructivo*, y esas ideas las reunió en un libro del mismo nombre editado en 1944¹¹⁹.

En 1932 Joaquín Torres - García llegó a Madrid con la ilusión de encontrar una estabilidad económica y un mayor eco para sus



Fig. nº 20.- Composición en Blanco y Negro.
Joaquín Torres-García. 1933.
Temple sobre cartón. 75 x 52.

¹¹⁶ FAERNA GARCÍA BERMEJO, José María. *Joaquín T*

¹¹⁷ Recogido por SUREDA PONS, Joan. Opus Cit. Pág. 276.

¹¹⁸ JARDÍ, Enric. Opus Cit. Pág. 164.

¹¹⁹ TORRES - GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo. Contribución a la Unificación del Arte y la Cultura de América*. Buenos Aires, 1944.

teorías pero en la capital de España se encontró con que el arte seguía, en su mayor parte, anclado en el pasado. Durante el año que pasó en Madrid pudo comprobar cómo su pintura y sus teorías, aunque contaron con el apoyo y el aprecio de los artistas y literatos más comprometidos con la vanguardia artística, eran recibidas con indiferencia por el público y la crítica en general¹²⁰. Esto no quitó para que desde un primer momento tuviera un fuerte ascendiente sobre los jóvenes artistas madrileños que pudieron admirar sus obras en las dos exposiciones que hizo en abril de 1933, una en el Museo de Arte Moderno y otra en la Sociedad de Artistas Ibéricos, y que llegara a exponer junto a Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Ángel Ferrant y Díaz Yepes con el nombre de “Grupo de Arte Constructivo” en el Salón de Otoño de 1933.

José Caballero comenzó a visitar su estudio poco después de que Torres - García se instalara en Madrid y sus teorías y planteamientos artísticos le dejaron una profunda huella¹²¹. El pintor siempre consideró esta enseñanzas fundamentales en su formación artística:

“Torres - García es un pintor que siempre admiré. No sólo su pintura sino también su palabra configuraron mi criterio en aquella etapa juvenil”¹²².

Las ideas de simplificar las obras dejando solamente lo imprescindible, de buscar la verdad por medio de la sencillez y la necesidad de crear una construcción que diera entidad a la obra de arte, penetraron profundamente en él.

José Caballero era muy consciente de la importancia de la geometría ya que para su maestro Vázquez Díaz era fundamental y él mismo se había sentido siempre muy atraído por las formas geométricas, pero las conversaciones mantenidas con Torres, la profundidad de sus ideas, sus enseñanzas, sus teorías muy bien aplicadas a la obra de arte y la idea de que hay un arte absoluto y universal por encima de la visión subjetiva del artista, hicieron mella en el joven José que ya para siempre las tuvo muy presentes.

Durante el tiempo que pasó en España, Torres-García dio conferencias y expuso su obra en varias ocasiones. Las obras que pintó en aquellos momentos siguen las teorías del *Universalismo Constructivo*, dividiendo el lienzo o papel por medio de una línea negra en zonas ortogonales en las que insertaba elementos figurativos de forma muy esquemática como una llave, una casa, un pez, un ánora, una botella o un reloj. Durante su estancia en España realizó la portada de *Canto a la vía pública* de Walt Whitman, *Composición constructiva en Blanco y Negro* y *Dibujo constructivo con pez*. Si bien sus obras no influyeron de forma

¹²⁰ Véase TORRES- GARCÍA, Joaquín. *Historia de mi vida*. Paidós, Barcelona, 1990.

¹²¹ José Caballero tal vez conociera a Torres - García a través de Lorca, ya que según escribió el propio Torres García en *Historia de mi vida*, éste se le acercó entusiasmado al término de una de las conferencias que dio en Madrid para darle la enhorabuena y decirle que había oído hablar mucho de él al pintor Barradas. A partir de ese momento comenzaron a visitarse.

¹²² GONZÁLEZ, Inmaculada. “José Caballero”. *Rábida*. Núm, 8. Octubre, 1990.

inmediata en José Caballero, sí lo hicieron sus ideas y su filosofía del arte. Ya en los años cincuenta, cuando José decida hacer tabla rasa de todo lo aprendido hasta entonces y comenzar a pintar partiendo de cero, serán estas enseñanzas de Torres García uno de los más fuertes asideros a los que se agarrará. La frase de Torres - García en la que se resumen sus teorías: “Pensar es geometrizar”, es algo que podríamos aplicar a la obra de José Caballero durante todas sus etapas artísticas.

Pablo Neruda

Otro personaje fundamental en la formación de José Caballero fue sin duda Pablo Neruda. El poeta chileno había conocido a Federico García Lorca en Buenos Aires durante la estancia de este último en la Argentina. Neruda estaba en Buenos Aires en calidad de cónsul de Chile y en seguida nació una estrecha amistad entre los dos poetas. Esta camaradería entre Lorca y Neruda quedará reflejada sobre todo en la conferencia sobre Rubén Darío que dieron “al alimón”, en el banquete que les ofreció el Pen Club de Buenos Aires, tratando de emular las faenas toreras¹²³.

No mucho después del regreso de Lorca desde Argentina, Pablo Neruda llegó a Madrid el uno de junio de 1934, procedente de Barcelona, como cónsul de su país¹²⁴. Lorca que sabía de su llegada, fue a esperarle a la estación del Norte y al día siguiente le presentó a todos sus amigos, entre los que se encontraba José Caballero:

“Federico me anunció la llegada de América de un gran poeta amigo suyo. Aquella misma tarde apareció en Correos un ser corpulento con voz de letanía constante, a quién me presentó diciendo: “Este es Pablo, de quién tanto te he hablado”...Traía de su país poesías escritas a máquina que me impresionaron profundamente. Sus imágenes tenían un acabado sentido del infinito perfectamente identificable con mi pintura”¹²⁵.

Pablo Neruda había nacido en 1904 en Parral, un pueblo enclavado en un fértil valle del centro de Chile, pero pronto marchó con su padre viudo a Temuco, al sur del país¹²⁶. Allí, en el sur verde y lluvioso de Chile, el pequeño Pablo se encontró con los elementos de la naturaleza en estado puro, la interminable lluvia austral, la madera, la tierra, el lodo, y también

¹²³ NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona, 1979. Pág 157- 161.

¹²⁴ Ibídem. Pág. 163.

¹²⁵ CABALLERO, José. Manuscrito sin título. AMFTC.

¹²⁶ Véase GATELL, Angelina. *Neruda*. Madrid, 1971.

el fuego que de vez en cuando arrasaba todo a su paso. Aprendió a tener un profundo respeto por todo los elementos naturales y un interés por todas las cosas. Todo, incluso lo más insignificante en apariencia, va trascendiendo, va pasando a ser otra realidad definitiva¹²⁷. En aquella región siente también la humildad del ser humano ante los movimientos de la naturaleza, los terremotos, las erupciones del volcán, las grandes inundaciones, la fuerza inusitada del Océano y los vientos. Esta sensación de sentirse tremendamente débil ante las fuerzas de la naturaleza las une al sentimiento de tristeza que desde niño siente por la ausencia de la madre que había muerto poco después de nacer él¹²⁸.



Fig. nº 21.- Pablo Neruda frente al océano de cuero de Castilla. Dibujo a tinta , 1973.

Ya desde sus primeros escritos, muy influenciado por la Revolución Rusa, Neruda se implica directamente en el mundo en que vive denunciando lo que él considera injusto, revelándose contra el provincialismo ocioso, contra el ambiente mediocre y contra la literatura ramplona. Los escritos de esa época tenían una clara intención social aunque junto a ese tema surgió también el del amor, una preocupación esencial para el poeta tanto en su expresión física como emocional. Sus dos primeros libros, *Crepusculario* y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, están dedicados casi por entero al tema amoroso en los que pone al descubierto su mundo íntimo que refleja un estado de gran angustia y melancolía en los que más que al amor, a lo que canta el Neruda adolescente es al vacío y a la ausencia de la amada¹²⁹.

Al llegar a España en 1934 acababa de volver de una larga estancia en Oriente en donde había escrito *Residencia en la Tierra*, cuyo manuscrito trajo todavía sin editar. Desde el día de su llegada, Neruda comenzó a acudir todas las tardes a la Cervecería de Correos donde se reunían un nutrido grupo de amigos en torno a Federico García Lorca entre los que

¹²⁷ TEITELBOIM, Volodia. *Neruda*. Madrid, 1984. Pág. 22.

¹²⁸ *Ibidem*. Pág. 40.

¹²⁹ GATELL, Angelina. *Opus. Cit*, pág. 144.

se encontraban algunos componentes de La Barraca como Eduardo Ugarte, Rodríguez Rapún o José Caballero.

La presencia del poeta chileno en España resultó ser un fuerte estímulo. Su libro *Residencia en la Tierra* produjo gran impacto entre los poetas y para José Caballero fue una auténtica revelación. Según el pintor la poesía de Neruda le hacía trasladarse a mundos fantásticos más allá de la realidad. Le sugería luchas internas, paisajes desolados, mundos lejanos, la idea del infinito o como él mismo afirmaría “la pura idea del olvido”.

“Nunca tenía prisa para hablar, para caminar, para irse. Neruda era el tiempo detenido. Sus poemas sonaban como piedras recién talladas por los viejos incas de su país natal. Eran la voz de su tierra y de todas las tierras pobres del mundo”¹³⁰.

Neruda enseñó a José el gusto por las cosas pequeñas y pobres que tanto le atraían:

“Le gustaban las ferreterías. Comprar toda clase de tornillos y sierras que luego no sabía cómo utilizar. Las panaderías con olor a pan palpitante. El humo espeso de la “fritanga” en las verbenas. Los mercados populares de su barrio de Argüelles. Los gorros de papel de vivos colores. Las máscaras javanesas. Las corbatas. Los mascarones de proa de antiguos barcos naufragados. Los juguetes pobres y los trenes eléctricos. Los anuncios de ciertos productos farmacéuticos pasados de moda, como “Los emplastos del doctor Whinter”, que luego entronizaba en su casa con un letrero recortado de otro sitio donde podía leerse “Reinaré en España”. También le gustaba la calle. El esparto. La cal. El sueño. Los perros vagabundos”¹³¹.

Neruda introdujo a José dentro del grupo que, capitaneado por Alberto, estaba fascinado con el paisaje castellano. Pablo Neruda conoció a Alberto Sánchez, Maruja Mallo y Miguel Hernández e inmediatamente congenió con ellos. No sabemos si José los conocía ya de antes pero lo cierto es que a partir de este momento empezaron a tratarse asiduamente. Neruda se sentía muy atraído e identificado con las teorías de Alberto que preconizaba la búsqueda de la belleza en las cosas más simples como la tierra, las piedras y el paisaje árido castellano y coincidían en su atracción por las cosas pequeñas y humildes de la naturaleza¹³².

¹³⁰ CABALLERO, José. “Recuerdos surrealistas con un perro andaluz”. En *El surrealismo*. Madrid, 1980. Pág. 202.

¹³¹ *Ibíd.*

¹³² NERUDA, Pablo. “El escultor Alberto” *El Sol*, 14 de mayo de 1936.

Por otro lado desde un principio congenió con el poeta Miguel Hernández tan unido a la naturaleza en estado salvaje.

José Caballero hasta entonces nunca se había fijado en la tierra como elemento poético ya que él siempre se había sentido atraído por la inmensidad del mar. Pero a partir de entonces comenzó a interesarse por la aridez y desolación de la meseta, por “el océano de cuero de Castilla”, como gustaba llamarlo Neruda. José encontró que la estepa castellana, como el mar, dejaba que la vista vagara libremente e incitaba a soñar.

De la mano de Pablo Neruda, José penetró en el ambiente más surrealista de Madrid: por un lado el conocimiento de Alberto, y de todo el grupo de artistas que en aquel momento le seguían interesados por el surrealismo telúrico y los paseos hacia Vallecas, y por otro por las experiencias de carácter surrealista que vivió en su casa. Como afirma el pintor:

“Neruda era uno de los exponentes más claros del momento surrealista”¹³³.



Fig. nº 22.- De pie Manuel Díez Crespo, Delia del Carril y Maruja Mallo, agachados José Caballero y Pablo Neruda en la terraza de la Casa de las Flores, abril de 1935.

Pablo Neruda organizaba en su casa fiestas, algunas de tres o cuatro días con sus noches, en las que se reunían numerosos grupos de personas que entraban y salían. Estas

¹³³ CABALLERO, José. Opus. Cit. 1980. Pág. 202.

reuniones de marcado carácter surrealista tenían, según José Caballero, un fuerte dima de irrealdad que exigía un comportamiento que todos acataban¹³⁴.

Al caer la tarde salían en grupo de la Cervecería de Correos, juntaban el dinero que tenían para comprar pan, vino, tortillas de patatas y guindillas y marchaban a la “Casa de las flores” en el barrio de Argüelles en donde estaba la casa de Neruda, que era también el consulado de Chile. Ya en la entrada les recibía un personaje de cartón, antigua propaganda de los emplastos del Doctor Winter, sobre el que Neruda había puesto un recorte del Sagrado Corazón de Jesús en el que podía leerse “Reinaré en España”. Junto a él una colección de máscaras javanesas que el poeta había traído de su estancia en Oriente.

Pablo Neruda tenía un pajarito al que llamaba don Ramón que había recogido en la calle. El pájaro tenía las alas rotas y el poeta le había amaestrado para que saludara a sus amigos. Le decía:

“- Don Ramón haga una gracia para que le vea la juventud”. Y al parecer el pájaro se ponía de pie para que le rascaran la barriguita¹³⁵. Las reuniones consistían en juegos, parodias, canciones, recitales y discusiones que se alargaban durante toda la noche y en algunas ocasiones durante varios días. Cuando alguien estaba cansado o tenía sueño Pablo o Delia del Carril, su compañera, le buscaban un hueco en alguna cama de la casa en la que se tenía que tumbar atravesado para caber más, dormía durante un tiempo y cuando se levantaba se volvía a incorporar a la reunión que en esos momentos ya habría cambiado de rumbo.

Les gustaba inventar juegos imaginativos en los que era muy importante el ingenio y la chispa como lo que llamaban “El tren ganadero” poniéndose uno detrás de otro con los brazos extendidos apoyados en el de delante e imitando cada uno a un animal diferente, o la “Procesión del santo cartílago”, haciendo una imitación de las comitivas de beatos y lisiados.

A estas reuniones acudían asiduamente los amigos más cercanos a Neruda y Delia del Carril, a quién todos llamaban cariñosamente “La hormiguita”, como Federico, el músico chileno Acario Cotapos, Maruja Mallo, Ugarte, Rafael Rapún, Miguel Hernández o José Caballero y otros invitados que sólo iban de vez en cuando como León Felipe, Alberto, Pontones o Alberti. En una ocasión estuvo el poeta francés Robert Desnos recitando toda la noche mientras recorría de un lado a otro el salón. Al parecer cada vez que pasaba por una esquina de la alfombra tropezaba a propósito con ella alterando a todos los reunidos que pensaban que en cualquier momento se iba a caer.

¹³⁴ NERUDA, Pablo. Opus cit. 1979. Pág. 166.

¹³⁵ José Caballero realizó unos dibujos en 1970 recordando estas reuniones en los que aparecen Pablo Neruda con su pájaro don Ramón, Pablo Neruda y Federico García Lorca en la terraza o la entrada de la casa con las máscaras javanesas.

En una carta de José Caballero a Adriano del Valle le manda un dibujo de la “danza” que hicieron en la fiesta del cumpleaños de Cotapos, en mayo de 1935, en el que aparecen algunos de los asistentes con su nombre escrito encima: Delia, León Felipe, Romeo, Isaías Díaz, Rapún, Kotapos, Pablo, Luis Lacasa, Navaz, Ugarte, Pontones, José Caballero, Juan Antonio, Serrano Plaja, Alberto, Maruja Mallo, Amparito y Miguel Hernández. (Fig. 23).



Fig. n° 23.- Dibujo de José Caballero en una carta a Adriano del Valle. 1935

No era raro que los vecinos protestaran y que tuvieran que marcharse a la calle a seguir con la diversión. Salían en grupo de madrugada a inaugurar monumentos que ya estaban inaugurados, como el del Marqués de Salamanca, Alberto Lista o la Pardo Bazán¹³⁶.

“Federico y Pablo se habían inventado aquellas inauguraciones, con su ceremonial de discursos grandilocuentes donde ellos representaban las autoridades cívicas y los demás imitábamos con la boca la banda de música que interpretaba alegres pasodobles o canciones de moda de aquel momento. El compositor chileno Acario Cotapos se reservaba siempre el papel de la madre del homenajeado, fuera quien fuera, y sufría múltiples desmayos emocionales. Creo recordar que el de la Pardo Bazán era uno de los que más nos atraía y lo inauguramos varias veces. Siempre quedaba muy bien”¹³⁷.

La lista de invitados da idea del grupo de grandes artistas y poetas que alternaban momentos de intensa creación con vivencias alegres y divertidas. Esto le daba a la vida un

¹³⁶ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Neruda*. AMFTC.

¹³⁷ CABALLERO, José. Opus. Cit. 1980. Pág. 203.

clima de irrealidad muy relacionado con el surrealismo. Como afirmaría Pablo Neruda muchos años después recordando a José Caballero:

“Pepe Caballero me trae el recuerdo de una época anterior a la Guerra Civil llena de alegría, de creación y de desenfado, bah , donde éramos todos más o menos locos. Pero la Guerra Civil nos hizo ponernos muy serios”¹³⁸.

Pablo Neruda tenía un gran afecto a José al que llamaba cariñosamente “El uno con pelo”, debido a la extrema delgadez del pintor en aquella época. En 1935 Neruda le escribió un pequeño poema, con motivo de la publicación del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en el que hace una descripción poética de José:

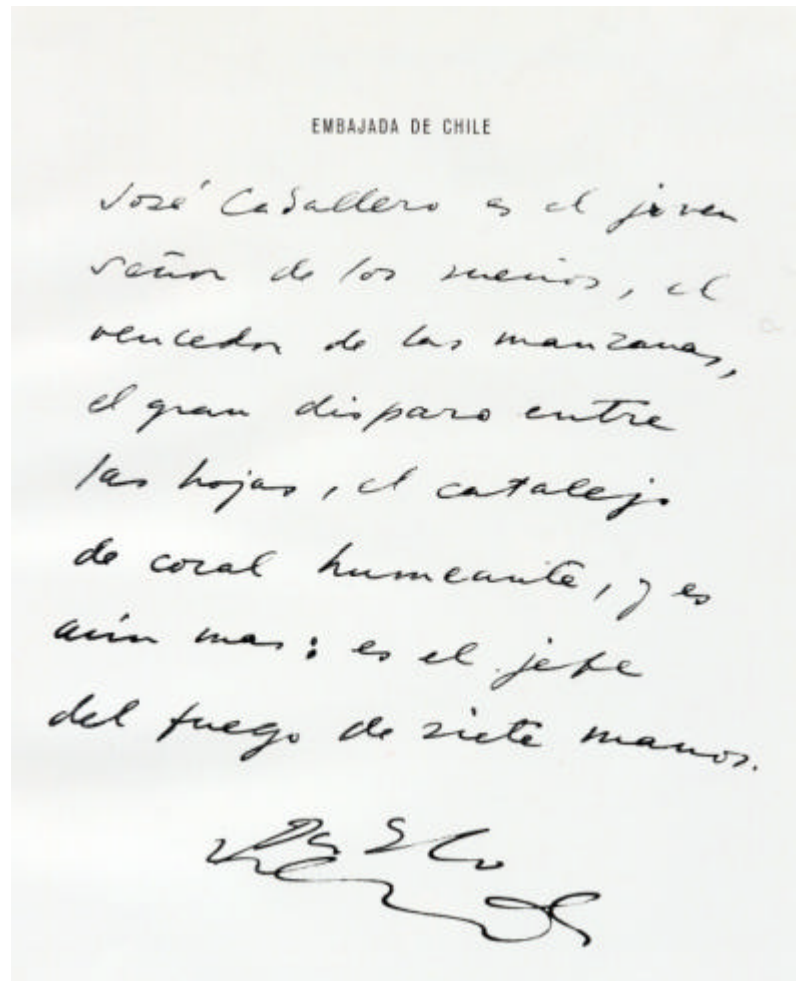


Fig. nº 24.- Dedicatoria de Pablo Neruda a José Caballero.
Madrid, 1935

¹³⁸ NERUDA, Pablo. Declaraciones hechas a Marino Gómez Santos el 20 de junio de 1970 y recogidas en una grabación. AMFTC. Se reprodujo parte de la entrevista en “Pablo Neruda en España” *Abc*. 23 junio, 1970.

“José Caballero es el joven
señor de los sueños, el
vencedor de las manzanas,
el gran disparo entre
las hojas, el catalejo
de coral humeante, y es
aún más: es el jefe
del fuego de siete manos”¹³⁹.

Posteriormente Pablo le pidió su colaboración para el libro de poemas *Las furias y las penas*, que no se llevó a cabo por la llegada de la guerra y también para la revista *Caballo verde para la poesía* que él mismo dirigía. Por una carta de José a Adriano del Valle sabemos que para agosto de 1935 el libro de Neruda ya estaba casi a punto de publicarse, aunque no sabemos exactamente cual fue el motivo de la demora. La llegada de la guerra, en el verano del siguiente año, echó abajo el proyecto: José Caballero dice exactamente a Adriano:

“Pronto se publicará un libro de Neruda, diez poemas
suyos y diez dibujos míos. *Las furias y las penas*. Ya te
contaré”¹⁴⁰.

Se conserva un dibujo que realizó para *Las furias y las penas* y que sirvió como ilustración a un folleto de propaganda que se hizo del libro¹⁴¹. El folleto constaba de un poema titulado *Sur del Océano* que iba acompañado de un dibujo que mostraba unos relojes caídos en el fondo del mar¹⁴².

En octubre de 1935 salió a la calle el número uno de la revista *Caballo verde para la poesía* dirigida por Pablo Neruda e impresa por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez¹⁴³. José Caballero participó como ilustrador en el primer número de la revista con tres dibujos de gran lirismo. El primero de ellos representa unas formas orgánicas de líneas sinuosas. El segundo muestra dos instrumentos musicales, una guitarra y un violín delante de una ventana abierta con nubes alargadas y por fin otro en el que el motivo central es un caballo en la línea de los que hacía Moreno Villa con dos caretas y unas manos en donde está representa la letra P, inicial de Pablo.

¹³⁹ NERUDA, Pablo. Nota manuscrita. AMFTC.

¹⁴⁰ CABALLERO, José Carta a Adriano del Valle, 19 de agosto de 1935. AMFTC.

¹⁴¹ Este dibujo titulado también *Sur del Océano* se conserva en la colección Romero Escassi de Sevilla.

¹⁴² VIDAL, Juan Carlos. “José Caballero. Los puntos sobre las íes”. *Los cuadernos del Norte*. Núm 28. Noviembre-Diciembre 1984. Pág, 78.

¹⁴³ *Caballo verde para la poesía*. Núm, 1. Madrid, octubre, 1935.

Estos dibujos recogen los diferentes temas que abordaba entonces José. Por un lado las formas orgánicas en relación con las ideas del surrealismo telúrico preconizado por Alberto Sánchez y utilizado por otros muchos artistas fascinados por estas teorías como Rodríguez Luna o Maruja Mallo. Por otro lado los elementos más líricos como el bodegón delante de la ventana, heredero de Picasso, con las nubecillas alargadas y el caballo, que era un guiño al título de la revista. En este último dibujo hay también unas manos cortadas muy utilizadas por José en aquellos momentos con la letra P encima para que no haya duda de que se trata de Pablo Neruda.

Neruda no sólo tendrá importancia en la formación artística de José Caballero sino también en el plano político. Fue en España en donde el poeta chileno adquirió una conciencia política¹⁴⁴ y ello le llevó a acercarse a artistas más radicales como Alberti, Miguel Hernández, Alberto Sánchez y Rodríguez Luna, que para entonces estaban muy comprometidos. José, que desde muy joven era muy consciente de la gran injusticia que suponían las desigualdades sociales, no tardó en alinearse con ellos.

Con la llegada al poder de la República José se sintió muy identificado y tenía grandes esperanzas en la renovación artística:



Fig. nº 25.- Ilustración de José Caballero publicada en el número uno de *Caballo verde para la poesía*. 1935.

“El cambio político a la República parecía que iba a abrir un horizonte más esperanzador a la nueva pintura y todos nos sentíamos ilusionados con esta idea”¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Ibídem.

¹⁴⁵ CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

A partir de 1933 con el triunfo de las derechas y la radicalización que eso supuso se sintió más identificado con las ideas revolucionarias que fue asimilando con los amigos que frecuentaba en casa de Pablo Neruda y Delia del Carril.

Alberto Sánchez

Alberto Sánchez fue otro de los grandes amigos y mentores de José Caballero a pesar de la diferencia de edad que existía entre ellos. Su obra, que conocía desde hacía tiempo, había ejercido cierta influencia durante aquellos años, pero ahora será el propio escultor quién con su particular visión despertará en José una nueva manera de ver el arte así como el gusto por las texturas, las tierras y las gredas que tanto habrían de pesar en su obra informalista. El pintor siempre fue muy consciente de la importancia que habían tenido para él las enseñanzas de Alberto y siempre reconoció su magisterio.

El escultor Alberto había nacido en Toledo en 1895 y desde un principio quiso dedicarse a las artes plásticas por lo que decidió alternar el dibujo y la escultura con su oficio de panadero. En 1922 conoció en el Café de Oriente de Madrid al pintor Rafael Barradas que le descubrió el arte de vanguardia y le presentó a algunos de sus más brillantes representantes como Dalí, García Maroto, Manuel Abril, Maruja Mallo, Lorca, Buñuel o Benjamín Palencia¹⁴⁶.

Desde las esculturas figurativas, en las que ya daba mucha importancia al volumen y a los planos, había evolucionado hasta obras casi abstractas que, inspiradas en la naturaleza y lo popular, representaban sobre todo formas orgánicas, antropomórficas o no, en las que valoraba tanto el volumen como el hueco.

Cuando José Caballero conoció a Alberto, este era ya un hombre maduro que había abandonado su profesión de panadero para dedicarse por entero a la escultura. Era un artista con un concepto del arte radicalmente distinto a todo lo que José había visto hasta entonces.

“Hace ya unos cuantos años, cuando todavía era yo un adolescente, conocí en Madrid a un personaje tan fabuloso como difícil de definir. Para él el arte era otra cosa distinta de lo que habíamos aprendido. Todo tenía un valor y una relación con la plástica diferente al que sabíamos y que la mirada exigía otra comprensión y había que reeducarla nuevamente.Alberto me enseñó en nuestras conversaciones a entender un arte de otro signo y con otros valores que nada tenían que ver con los establecidos..... Fue un innovador al que todos le debemos mucho”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ BRIHUEGA, Jaime. “Una estrella en el camino del arte español. Trayectoria de Alberto hasta la guerra civil”. En el catálogo de la exposición *Alberto (1995 - 1962)* Madrid, 2001. Pág, 25.
Y AZCOAGA, Enrique. *Alberto*. Madrid, 1974. Pág 10.

¹⁴⁷ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Recuerdo entrañable para Alberto Sánchez*. AMFTC.

Alberto Sánchez era un personaje muy auténtico, muy arraigado en la tierra, cuyo arte era intrínsecamente español y salía directamente de la raíz del pueblo. Para Alberto era muy importante conocer y amar en profundidad aquello que iba a representar por eso le gustaba empaparse del paisaje castellano, pasear por el campo o las afueras de la ciudad en compañía de otros artistas. Durante estos paseos, que solían ser hacia Toledo, Guadalajara o Vallecas, iba acompañado en un principio por el escultor Francisco Lasso y posteriormente por Benjamín Palencia¹⁴⁸. Con este último creó lo que se conoce como “Escuela de Vallecas”, un lenguaje plástico de orientación surrealista muy enraizado en la tierra. En el momento en que José Caballero conoce al escultor toledano, Alberto y Palencia se habían separado, pero Alberto continuaba con los paseos “poéticos” que, como dice Jaime Brihuela, “lograron consolidar una nueva forma de modernidad enraizada y autóctona que además demuestra su capacidad de establecer importantes conexiones con los lenguajes de la vanguardia internacional”¹⁴⁹. Esta “poética de Vallecas” atrajo la atención no sólo de artistas plásticos como Maruja Mallo, Rodríguez Luna o Díaz Caneja, sino también de poetas como Lorca, Neruda o Miguel Hernández.

En el año 1933, Alberto Sánchez se unió al “Grupo de Arte Constructivo” que, organizado por Torres - García durante su estancia en la capital de España, expuso en el Salón de Otoño de ese año. A pesar de que Alberto y Torres - García no coincidían artísticamente, los dos creían en la idea de la necesidad de la depuración de las artes y en la búsqueda de la modernidad en la esencia de las cosas. En esta muestra Alberto presentó su escultura *Macho y hembra*.

También en 1933 publicó en la revista *Arte* “Palabras de un escultor”¹⁵⁰, en donde ponía de manifiesto las ideas de la “Escuela de Vallecas” y realizó, siguiendo esa línea, los decorados de *Fuenteovejuna* para La Barraca y de *La romería de los cornudos* y *Las dos Castillas* para La Argentinita¹⁵¹.

José Caballero acompañó a Alberto en alguno de aquellos paseos:

“Yo paseaba con él por la calle o por el campo, y una raíz, una piedra o un charco enlodado, comprendía la posibilidad de una escultura, la transformación de esa realidad degradada en una experiencia artística. Esto fue muy

¹⁴⁸ Véase. BRIHUEGA, Jaime. Opus cit. 2001.

¹⁴⁹ BRIHUEGA, Jaime. *Imágenes para una generación poética*. Madrid, 1998. Pág. 39.

¹⁵⁰ SÁNCHEZ, Alberto. “Palabras de un escultor”, *Arte, Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos* n° 2. Junio, 1933. Págs. 18 y 19.

¹⁵¹ BRIHUEGA, Jaime. Opus cit, 2001. Pág. 50.

importante para todos nosotros. De alguna manera nos alimentábamos de Alberto”¹⁵².

Y en otro lado añade:

“Caminar junto a Alberto era descubrir y maravillarse a cada paso. Era aprender que las cosas tienen diversas lecturas, diversas interpretaciones que escapan fácilmente al ojo no acostumbrado. Sus amigos le respetábamos y nos sentíamos influenciados por sus descubrimientos, que antes no supimos ver. Sólo después de sus palabras nos dábamos cuenta que todo tenía un nuevo significado, tan fácil que sólo había que mirarlo de cierta manera para entenderlo”¹⁵³.

Suponemos que José había visto la obra de Alberto en 1931, ya que expuso en el Ateneo de Madrid en dos ocasiones durante ese año: en junio en compañía de Benjamín Palencia y en octubre en solitario. Por esas fechas dio también una conferencia: *El arte como superación personal*¹⁵⁴. Gracias a estas dos muestras pudo contemplar la esencia misma del lenguaje de Vallecas; es decir su particular síntesis de las vanguardias europeas con el sentimiento del paisaje castellano, las formas orgánicas y la influencia del surrealismo telúrico que mostraba en sus esculturas. Esculturas de diferentes etapas de su producción y sobre todo obras “paradigmáticas del nuevo código visual engendrado por la poética de Vallecas”¹⁵⁵. Entre las obras expuestas se encontraban *Figura rural*, *Signo sobre la mujer castellana*, *Torero*, *Maternidad*, *Aparato de música*, *Forma animal* y *Músico*.

El conocimiento personal de Alberto le amplió el concepto que hasta ese momento tenía José del arte ya que sus charlas le abrieron los ojos a un lenguaje totalmente nuevo y a un concepto del arte cercano a todo lo pequeño, lo humilde y lo popular:

“El paisaje recién llovido, los surcos que se forman en el barro, las piedras agrupadas, un trozo de madera leñosa, los grandes cántaros, las extrañas y maravillosas formas de las chimeneas populares, las figuras de campesinas recatadas de su tierra de Toledo, los pueblos agrupados de una cierta manera e integrados en el paisaje, la perdiz bebiendo, la forma esencial de un toro, el valor de la espiga y del esparto, la

¹⁵² VIDAL, Juan Carlos. Opus cit, pág, 79.

¹⁵³ CABALLERO, José. Texto manuscrito titulado *Recuerdo entrañable de Alberto Sánchez*. AMFTC.

¹⁵⁴ BRIHUEGA, Jaime. *Alberto Sánchez. 1895- 1962*. . Bilbao, 1997. Pág 31

¹⁵⁵ BRIHUEGA, Jaime. Opus cit. 2001. Pág, 47.

maraña que hacía rodar el viento del otoño. Todo era junto a él sorpresa y descubrimiento”¹⁵⁶.

Si bien Alberto fue un personaje decisivo en la consolidación artística del joven José, este nunca realizó obras siguiendo la estética de Vallecas. Sin embargo en la producción de aquellos años y en la de después aparecen algunos elementos que tienen un indudable eco de sus soluciones plásticas. Así las formas orgánicas que introduce en alguno de los dibujos, las figuras de mujer muy alargadas y con cabezas pequeñas que utiliza en aquel momento y que posteriormente, ya en los años cincuenta, las retomará envueltas en paños como el emblema de la España rural y popular, muy en relación con el teatro de Lorca, con las “tapadas de Vejer”, y con las figuras alargadas de El Greco. Y también la manera de representar el paisaje con líneas sinuosas para las montañas y cerros, y rayas, líneas paralelas y puntos para los campos roturados, tan en relación con las muescas y rayas que Alberto realizaba en sus esculturas como “metáforas de lo rural, lo telúrico, lo artesanal, lo prehistórico”¹⁵⁷.

Esta forma de representar el paisaje José Caballero lo unirá también a la manera de dividir el espacio de Paul Klee por quien sentía ya en aquellos momento una gran fascinación.



Fig. nº 26.- *María de Padilla*. Escultura de Alberto Sánchez perteneciente a José Caballero.

¹⁵⁶ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Recuerdo entrañable de Alberto Sánchez*. AMFTC.

¹⁵⁷ BRIHUEGA. Opus cit. 2001. Pág, 46.

Capítulo 3

Colaboraciones con Federico García Lorca

“La sal de nuestro mundo eras,
vivo estabas como un rayo de sol”

Luis Cernuda

DESPUÉS DE participar juntos en la exposición del Ateneo de Huelva, la amistad de Federico con José se fue estrechando cada vez más y Federico comenzó a hacerle pequeños encargos para teatro y le introdujo en La Barraca. Al mismo tiempo José empezó a acudir a la tertulia de la Cervecería de Correos y a ser un asiduo en las reuniones del grupo de amigos de Federico.

Hacia 1935, cuando Lorca le hizo encargos más importantes como las ilustraciones del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* o los decorados para *Bodas de Sangre*, José comenzó a acudir a su casa y conoció a toda su familia. El padre del poeta don Federico García Rodríguez le tomó mucho cariño invitándole en algunas ocasiones a ir a los toros. José era un gran aficionado e incluso estaba ilusionado con ser torero, cosa que Federico se tomaba a broma y le contestaba que como mucho llegaría a banderillero. Federico le puso el sobrenombre de “Pepito Lagarto” (Doc. 1) y le regaló un junquillo que había sido de Ignacio Sánchez Mejías ¹.

Después de la publicación del *Llanto*, en la primavera de 1935, Lorca se marchó a pasar la Semana Santa a Sevilla invitado por Joaquín Romero Murube, alcaide del Alcázar sevillano. José le acompañó en un taxi a la estación y en el trayecto vieron arder el “jardín de

¹ El junquillo o mimbre era una pequeña vara que solían llevar los toreros o aficionados a los toros. El de Sánchez Mejías, que guardaba José Caballero, se encuentra actualmente en la Casa - Museo de Federico García Lorca en Fuentevaqueros, donado por María Fernanda Thomas de Carranza.

la rosa” en la calle de Goya. Al parecer durante el incendio se deshojaron muchas rosas del jardín y los pétalos quemados se esparcieron por toda la calle. A Federico le entró cierta aprensión por lo que consideraba de mal augurio y comenzó a decirle al taxista que fuera más despacio que se iban a matar e insistió a José para que se les reuniera en Sevilla. El pintor no tenía dinero para pagarse el billete y no podía ir, pero Federico volvió a insistir desde Sevilla en un telegrama que le mandó junto a Romero Murube en el que le apremiaban para que pidiera a Bergamín el dinero que le debía por las ilustraciones del *Llanto*:

“Te esperamos sin falta miércoles por la mañana.
Ruégale pago urgente Bergamín. Muéstrale telegrama.
Abrazos Federico Joaquín”².



**Fig. nº 27.- José Caballero. Retrato de Federico García Lorca, 1954.
Réplica del pintado en 1935 destruido durante la Guerra Civil.
Óleo sobre lienzo, Museo Municipal, Madrid.**

² Telegrama de Federico García Lorca y Joaquín Romero Murube a José Caballero. 9 de abril de 1935. AMFTC.

A pesar de todo José no debió cobrar en ese momento porque no viajó a Sevilla en aquella ocasión.

Ese mismo año el pintor decidió hacerle un retrato a Lorca vestido con el mono de La Barraca y durante unos días fue a casa del poeta para que posara. Hizo primero una cabeza al óleo de Federico y después el retrato. José tenía que tener mucho cuidado para no manchar porque Federico temía que su familia se enfadara con él si caía pintura al suelo:

“Por aquella época yo le hice un retrato al óleo grande y me llenaba todo el suelo de la habitación de papel de periódico para que no manchara nada. Creo que nunca lo pasé peor que pintando aquella vez tropezando con los periódicos cada vez que me movía, tratando de no manchar el parquet de su casa”³.

En el tiempo que pintó el retrato conoció al poeta granadino Luis Rosales que acudía a visitar a Lorca. En un principio a José le pareció algo entrometido porque con voz engolada opinaba y preguntaba sobre todo lo que le parecía mal de su forma de pintar. Después terminaron haciéndose amigos y ya para siempre José le recordaría como el “curioso impertinente”⁴.

El retrato lo guardó en su casa María del Carmen García Lasgoity y fue quemado por las tropas nacionales en el momento de su entrada en Madrid⁵. Muchos años después, hacia mediados de los cincuenta, José Caballero realizó una réplica recordando el original⁶.

Federico tenía mucha estima a José a pesar de su juventud. Admiraba su apasionamiento, su capacidad de penetrar en lo más profundo, de asimilar sus enseñanzas y sugerencias y le consideraba una gran promesa como dejó de manifiesto en una dedicatoria de 1935:

“Las magníficas dotes plásticas, de Pepe Caballero, y su profunda imaginación poética me hacen esperar el luminoso fruto de un gran pintor andaluz”⁷. (Doc. 2)

³CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

⁴ CABALLERO, José. “El curioso impertinente”. *Abc* . 31 de mayo, 1990.

⁵ CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

⁶ Este retrato se encuentra actualmente en el Museo Municipal de Madrid.

⁷Dedicatoria de Federico García Lorca a José Caballero con motivo del éxito por los decorados de *Bodas de Sangre*. Madrid, 1935. AMFTC.

El término andaluz lo utiliza el poeta en un sentido profundo, andaluz en el sentido de estar unido a las raíces del pueblo y por el hecho de tener una parte de luz y otra, también muy importante, de sombra, de oscuridad.

Ya en junio de 1936 Federico le encargó los decorados para *La casa de Bernarda Alba* y le citó para que fuera a pasar el mes de agosto en la Huerta de San Vicente en Granada y le pintara un mural con el tema de la cogida de Ignacio, del que José llegó a hacer un boceto. Federico le aseguró que él iría a visitarle en septiembre a Punta Umbría, donde José pasaba el verano, aunque el pintor nunca le creyó del todo. Nada de eso se pudo llevar a cabo porque ese verano comenzó la terrible y cruenta Guerra Civil.

La Barraca

La Segunda República creó el teatro universitario La Barraca dentro del plan cultural de la sociedad y como un intento de regenerar la escena. Durante los años de la dictadura de Primo de Rivera el teatro había entrado en una grave crisis. Las obras que se representaban no tenían ninguna pretensión cultural, buscaban únicamente procurar un rato de evasión al público con temas muy conservadores y a veces puramente reaccionarios. A pesar de que en España se estaba produciendo un excelente teatro dramático emparentado con los movimientos de vanguardia europeos, los actores, directores y empresarios preferían representar obras naturalistas, sainetes y zarzuelas heredados del siglo XIX⁸. Ese ambiente retrógrado menospreciaba cualquier intento de elevar la calidad escénica, por ello las obras de Valle Inclán, Azorín, Unamuno, Gómez de la Serna o Lorca, no tuvieron acomodo en el panorama escénico de aquellos años.

Hacía tiempo que los grupos más avanzados de intelectuales denunciaban la poca calidad del teatro y reconocían la necesidad de reformar el arte dramático. Federico no era ajeno a estas protestas y desde siempre había pensado que el mal del teatro eran las obras y el público al que iba dirigido⁹.

Cuando llegó la República en 1931, los ministros de Instrucción Pública, primero Marcelino Domingo y poco después Fernando de los Ríos, tomaron como punto primordial del nuevo planteamiento cultural la renovación del teatro y se decidieron a tomar parte activa en la protección y el desarrollo de iniciativas escénicas¹⁰. En principio crearon “El teatro del

⁸ DRU DOUGHERTY, V y VILCHES DE FRUTOS, M F. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. CSIC y Tabacalera, SA. Madrid, 1992. Pág. 140.

⁹ GARCÍA LORCA, Federico. Declaraciones a Francisco Pérez Herrero. Obras Completas, 1989. Tomo III, pág 531.

¹⁰ AGUILERA SASTRE, Juan. “El debate sobre el teatro Nacional durante la Dictadura y la República” en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918 - 1939)*. Madrid, 1992. Pág 175.
SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca Teatro Universitario*. Madrid, 1998. Pág. 56.

Pueblo” de Misiones Pedagógicas con la idea de hacer representaciones teatrales por los pueblos de España con carácter didáctico. Poco después concedieron una subvención al teatro universitario La Barraca, que había nacido siguiendo la línea del anterior.



Fig. nº 28.- Algunos componentes de La Barraca. José Caballero detrás, tercero por la izquierda.

Parece que la idea embrionaria de La Barraca la tuvieron unos estudiantes de la facultad de Filosofía y Letras y de Arquitectura que, inspirados en el de Misiones Pedagógicas, decidieron hacer un teatro formado exclusivamente por estudiantes y con una vocación más artística¹¹. Federico, que en seguida tuvo conocimiento del proyecto, se identificó rápidamente con la idea y pensó que las obras clásicas serían el vehículo perfecto para despertar y educar la sensibilidad popular. Buscó el apoyo de las organizaciones de estudiantes, sobre todo de la UFEH (Unión Federal de Estudiantes Hispanos), y del ministerio de Instrucción Pública cuyo ministro, Fernando de los Ríos, se mostró decidido a sacarlo adelante¹².

La Barraca nació en noviembre de 1931, con Federico García Lorca como director artístico y Eduardo Ugarte como codirector, con la idea de crear un grupo de teatro formado por estudiantes que representara obras de autores clásicos españoles centrándose sobre todo en Madrid. Sin embargo desde un principio decidieron salir a representar por los pueblos de

¹¹ GIBSON, Ian *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a la Fuente Grande 1929- 1936*. Madrid, 1987. Pág 160.

¹² *Ibídem*.

España como hacían las Misiones Pedagógicas¹³. Federico no sólo deseaba entretener al pueblo con un rato de diversión sino mostrarles una obra de arte completa que pudieran comprender y disfrutar. Con esta misma idea creó el club teatral Anfistora en 1933:

“Hacer arte pero a la altura de todo el mundo, vamos principalmente contra esas sociedades meramente recreativas, donde el baile o la cachupinada teatral son la principal razón de su existencia”¹⁴.

En el manifiesto de La Barraca se deja claro desde las primeras líneas cuales eran sus propósitos:

“El teatro universitario se propone la renovación, con un criterio artístico, de la escena española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción que tiende a desarrollarse en las capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del teatro en las masas campesinas que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral”¹⁵.

Por otro lado La Barraca le daba a Federico la oportunidad de plasmar todas las ideas que tenía para el mejoramiento de la escena haciendo un teatro experimental que fuera la manifestación de un “arte completo” en la línea de los *Ballets Rousses* de Diaghilev. Como consecuencia de la Primera Guerra Mundial los *Ballets Rousses* habían encontrado asilo en España y en sus representaciones, que eran una perfecta unión de las artes, mostraron unas escenografías completamente nuevas, avanzadas y vanguardistas. Sus decorados y figurines, realizados en muchas ocasiones por grandes artistas españoles como Picasso, Juan Gris, Joan Miró o Pere Pruna, fueron el punto de partida de la renovación escénica en España¹⁶.

Estos espectáculos produjeron un gran impacto estético en Federico y le hicieron comprender que la unión de las diferentes artes era el camino de la renovación teatral:

“El problema de la novedad en el teatro está enlazado en gran parte con la plástica. La mitad del espectáculo

¹³ GARCÍA LORCA, Federico, Opus cit. Pág. 529.

¹⁴ Ibídem, pág 519.

¹⁵ Citado por AZCOAGA, Enrique “La Barraca de Federico García Lorca”. *Tiempo de Historia*. Abril, 1975.

¹⁶ PLAZA CHILLÓN, José Luis. *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca. (1920 - 1935)*. Granada, 1998. Pág. 40.

depende del ritmo, del color, de la escenografía...Creo que no hay, en realidad, teatro viejo ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo.¹⁷”

La Barraca fue el campo de experimentación que utilizó Lorca para crear espectáculos en los que existiera un acoplamiento del texto, la música, la danza y la plástica. Para Federico las obras de teatro eran como piezas musicales en donde todos los movimientos de los actores debían estar coordinados para que no se perdiera el ritmo de la obra. Por otro lado, aunque el repertorio de La Barraca estaba formado por obras clásicas, su montaje era de una absoluta novedad.

Para los decorados y figurines Lorca contó desde un principio con los artistas más renovadores del momento como Benjamín Palencia, que realizó la decoración de *La vida es sueño* de Calderón, Alberto Sánchez la de *Fuenteovejuna*, Alfonso Ponce de León hizo los decorados y figurines de *La guardia cuidadosa* y los figurines de *El burlador de Sevilla*, Norah Borges o Santiago Ontañón.

A pesar de conocer a Federico desde 1932 José no comenzó su colaboración con La Barraca hasta dos años después. Primeramente, tal vez cuando Lorca volvió de la Argentina en la primavera de 1934, le encargó cuatro figurines para *Las almenas de Toro*, se le nombró delegado de la F.U.E. en su curso de la Escuela de Bellas Artes y comenzó a asistir a los ensayos en la Residencia María de Maeztu de la calle Miguel Ángel , pero no llegó a colaborar en las excursiones que ya estaban programadas.

El encargo de los figurines, aunque eran para una representación menor, le dio la oportunidad de mostrar sus obras en público y dar rienda suelta a su imaginación ya que contaba con libertad total. Además le ponía a la altura de los grandes artistas ya consagrados que habían colaborado con La Barraca.

- **Figurines para *Las almenas de Toro*. 1934.**

Por una carta que mandó José a Federico, seguramente en el verano de 1934¹⁸, podemos saber que los figurines de *Las almenas de Toro* fueron encargados hacia la primavera de ese año. La carta se conserva en la fundación Federico García Lorca y en ella el pintor le dibuja unos pequeños bocetos de los figurines y le habla del encargo:

“Me pagaron los figurines de La Barraca 200 pesetas,
está muy bien, porque los figurines no valían ni cien, ni nada, ni

¹⁷ GARCÍA LORCA, F. Opus cit, pág, 627.

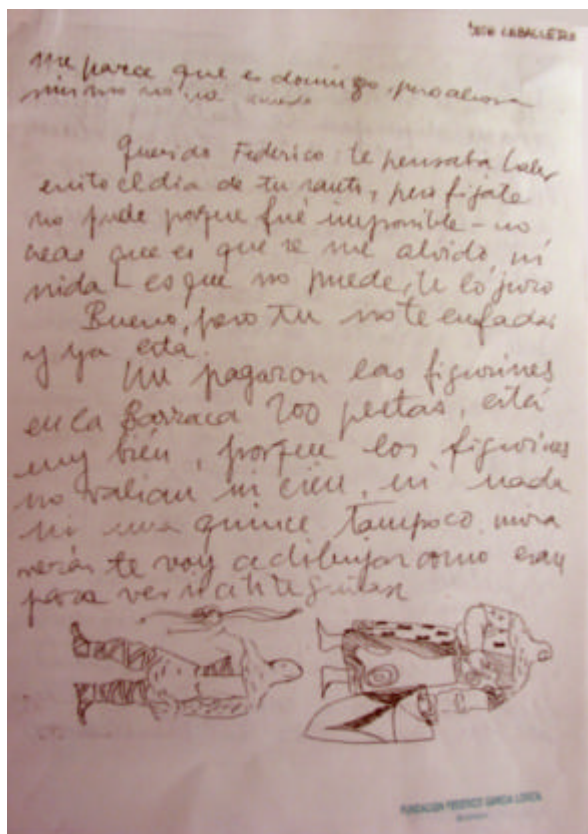
¹⁸ CABALLERO, José. Carta a Federico García Lorca. FFGL. Madrid.

unas quince tampoco...Oye si te gustan mucho -bueno muchísimo - a lo mejor me encargas más”¹⁹.

Más adelante vuelve a aludir a La Barraca para pedirle su ingreso:

“Oye Federico, me prometiste que me apuntarías en la Barraca para que fuera yo alguna vez. A ver si no te olvidas”²⁰,

En un principio Federico le hizo sólo el encargo de unos figurines como ya antes había hecho a otros pintores. Sin embargo, dada la edad y la condición de universitario del pintor, posteriormente, a finales de 1934, entraría a formar parte del grupo viajando y conviviendo con los otros estudiantes. José les pintaba la cara para las representaciones y participaba en todas las tareas del montaje e incluso llegado el caso hacía de figurante en el escenario²¹. En estas representaciones, ensayos y vivencias José aprendió lo que era el teatro por dentro y comprendió la importancia de la unión de las artes. Esta experiencia fue muy enriquecedora e importante para él cuando posteriormente, ya después de la guerra, tuvo que dedicarse plenamente al teatro como medio para ganarse la vida.



Las almenas de Toro es una pequeña pieza teatral que Lope de Vega había escrito a partir de un romance tradicional. La Barraca sólo ponía en escena el pasaje que se refería al romance en concreto puesto que Lorca lo utilizó para que formara parte de un conjunto de tres representaciones cortas que constituían lo que él llamó *Fiesta del Romance* que incluía además de la obra citada, *El Romance del Conde Alarcos* y *La tierra de Alvargonzález*²².

Federico le encargó sólo los figurines porque en 1933, con el triunfo

Fig. n° 29.- Carta de José Caballero a Federico García Lorca en la que le hace un bosquejo de los figurines para *Las Almenas de Toro*. 1934

goity y Mari Carmen García Antón, antiguas

²² SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. Opus cit. Pág 125

de las derechas, la subvención que tenía La Barraca había sido recortada a la mitad y decidió que en lugar de decorado se quedara tan sólo la cortina negra que servía de fondo al escenario, ya que las almenas se suponían que estaban a la altura del público. José hizo los figurines aprovechando el mono azul del uniforme; la mitad del personaje llevaba el atuendo del figurín y la otra mitad era el mono y las cintas que sujetaban el traje²³. A pesar de que esta obra se representó pocas veces, siempre que lo hizo tuvo un gran éxito y según el testimonio de Sáenz de la Calzada, el público la aplaudía entusiasmado²⁴.

En la carta, de la que se ha hablado más arriba, José Caballero hizo unos bosquejos de dos de los figurines, aunque diseñó alguno más, que nos dan una pequeña idea de como pudieron ser. Uno de ellos, el arquero, al parecer fue el único figurín que no estaba hecho para llevar sobre el mono.

En los dos figurines que conocemos de *Las almenas de Toro*, como en los demás trabajos que hizo para La Barraca, José no siguió en absoluto las ideas que se tenían entonces sobre el figurativismo teatral, en una línea más naturalista, sino que aplicaba las nuevas poéticas artísticas: alargamiento de las figuras con grandes cuerpos y pequeñas cabezas, que recuerdan las esculturas de Alberto, planos geométricos y detalles al servicio de la expresividad como las grandes manos y los complementos de los trajes: el rey don Sancho llevaba una corona visigótica con cadenas colgando y el Cid y el conde cascos medievales.

- **Decorados y figurines de *El Caballero de Olmedo*. 1935.**

El trabajo más importante y completo que realizó José para La Barraca fueron los decorados y figurines de *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega, última obra que montó La Barraca bajo la dirección de Federico²⁵. Esta obra se preparó con objeto de contribuir al homenaje del tercer centenario de la muerte de Lope de Vega²⁶ y se representó en lugares tan emblemáticos como la Universidad Internacional de Santander en el verano de 1935 y, patrocinado por el Ateneo de Madrid, en el Teatro de la Comedia. Además de los decorados y figurines se tiene noticia de que realizó un cartel a la ténpera para anunciar la función que al parecer fue robado en la representación de Barcelona²⁷.

José Caballero hizo al menos cuatro decorados; la casa de don Pedro, la calle de don Pedro, la calle de doña Inés y el bosque donde Don Alonso es asesinado. Estos decorados estaban formados por unos biombos que iban sujetos al escenario y en un principio tuvieron

²³ Ibídem, pág 127.

²⁴ Ibídem.pág, 127.

²⁵ Ibídem. Pág 130

²⁶ RODRIGUEZ RAPÚN, Rafael . “El teatro universitario La Barraca” Almanaque literario, 1935. En *La Barraca y su entorno teatral*. Galería Multitud, Madrid, 1975. Pág, 9.

²⁷ CABALLERO, José. Nota de José Caballero en el cuaderno *Obras realizadas*. AMFTC.

problemas debido a que por su gran tamaño y peso les resultaba muy difícil moverlos y cambiarlos en escena. En seguida lo solucionaron al optar por ponerlos todos juntos en el escenario e iluminarlos alternativamente según les iba correspondiendo. A partir de ese momento la obra fue un éxito en todas las representaciones²⁸.

En estos decorados, como también se verá en los figurines, se verifica cómo el surrealismo ha ido ganando terreno y sobre todo como José ha encontrado una forma de representación personal que a partir de ahora va a ser una constante. Con gran economía de medios va a mostrar una realidad muy imaginativa y misteriosa haciendo una perfecta combinación de elementos populares y tradicionales como muros encalados, rejas o puertas con cortinas recogidas, con otros que resultan absolutamente insólitos como los alfileres anillados del bosque.



Fig. n° 30.- Asesinato del Caballero de Olmedo. Teatro La Barraca

El decorado de la calle de don Pedro muestra tan sólo un gran muro encalado en diferentes tonos de gris con pequeñas olas sobre el que se abre una puerta, una ventana con reja y un ventanuco. Con este mismo fondo se montaba el decorado de la sala de don Pedro tapando la puerta con una cortina y la ventana con su escudo de armas. La calle de doña Inés resulta más fantástica y onírica al aparecer las calles completamente cubiertas por cortinas blancas.

En el decorado del bosque donde Don Alonso es asesinado José Caballero volcó todas sus dotes imaginativas. Estaba formado por tres paneles de diferentes tamaños entre los que destaca el que muestra grandes alfileres anillados clavados en el suelo, con sombras muy

²⁸ SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, Opus. Cit. Pag. 140.

alargadas, premonición de la tragedia. En otro de los paneles aparecen una serie de elementos propios de su pintura de ese momento como los helechos formados sólo por el contorno y dejando ver lo que hay detrás y las nubecillas alargadas que también aparecen en los otros decorados. Las nubes y los alfileres son elementos de raíz surrealista, utilizados por Dalí a mediados de los años veinte en la época de su máxima amistad con Lorca, y en ese momento habían sido asimilados por la vanguardia artística introduciéndolos en sus obras algunos pintores. José Caballero utilizará alfileres u objetos punzantes en muchas ocasiones siempre como premonición de la tragedia y generalmente unido al mundo poético de Lorca. Las nubes alargadas aparecerán también en sus óleos y dibujos de la época surrealista.

Para esta misma obra realizó doce figurines: don Alonso, doña Inés, Leonor, don Pedro, don Rodrigo, el Condestable, Fabia, Mendo, Tello, un criado y dos para gente del pueblo, en los que vemos como se ha afianzado más en su particular manera de hacer las cosas. Ya en *Las almenas de Toro* los figurines tenían formas voluminosas, casi escultóricas y aquí va a continuar con ese volumen pero alargando mucho más la figura y utilizando una línea firme que delimita contornos y espacios puros.



Fig. nº 31.- José Caballero. Figurín de *El Caballero de Olmedo*, 1935.



Fig. nº 31 bis.- Fabia. Figurín de *El Caballero de Olmedo*, 1935.

Los trajes intentan dar una idea de lo medieval, para hacerlos utilizó como libro de consulta *La Historia del traje* del alemán Max von Boehn²⁹ que se acababa de traducir al español pocos años antes³⁰, pero dando rienda suelta a la imaginación e introduciendo detalles

²⁹ Ibídem. Pág. 132.

³⁰ BOEN, Max, von. *La moda. Historia del traje en Europa*. Tomo I. Barcelona, 1928.

vanguardistas y en muchos casos puramente surrealistas. Casi todos los figurines muestran ropas muy voluminosas con grandes planos de color de formas irregulares sobre los que van insertos diferentes elementos como pequeñas olas, lágrimas, círculos, sandías, hojas, rombos y otros elementos simbólicos como la grafía que siempre será un elemento recurrente en su pintura. Los figurines de los hombres protagonistas muestran todos la letra de su inicial; así don Pedro muestra una P en su jubón, don Rodrigo, el traidor, una R y don Alonso, el Caballero de Olmedo, lleva una A, una C y una O. Este último muestra además unas manos cortadas y oradadas, como las manos de Cristo en la Cruz, símbolos premonitorios de su muerte (Fig, 31).

La indumentaria de las mujeres, como Fabia (Fig, 31 bis) o doña Inés, se presta a un mayor volumen y el pintor utiliza grandes paños en los que remarca los pliegues buscando plasticidad.

Todos los figurines muestran elementos simbólicos como parte fundamental y una combinación de vivos colores repartidos en diferentes planos, casi siempre asimétricos, que en la representación parecerían verdaderos cuadros en movimiento. El colorido de los personajes destacaría sobre unos decorados que mostraban la escena de manera muy elemental, siguiendo la línea que habían introducido los *Ballets Rousses*.

Este trabajo fue el más completo e importante que hizo José para La Barraca y la obra fue una de las más emblemáticas de este teatro y sus componentes lo recordaban como algo realmente extraordinario³¹.

- **Decorados de *El Burlador de Sevilla*. 1935.**

Esta obra de Tirso de Molina la había estrenado La Barraca en el verano de 1934, a la vuelta de Lorca de la Argentina, y la representaban con los figurines que había hecho Ponce de León pero sin decorados. Federico pensaba que no eran absolutamente necesarios teniendo en cuenta que encarecían mucho la obra y en esos momentos la subvención había mermado substancialmente³².

³¹ Testimonio de María del Carmen García Lasgoity.

³² SÁINZ DE LA CALZADA, Luis, Opus cit. Pág, 109



**Fig. nº 32.- Decorado para *El burlador de Sevilla*. 1935.
Teatro La Barraca.**

A pesar de ello posteriormente Lorca decidió encargarle los decorados a José y este los proyectó aunque nunca llegaron a realizarse en grande al parecer por falta de espacio en las camionetas aunque también porque a partir de abandonar Federico la dirección de La Barraca esta obra se representó en muy pocas ocasiones³³.

José realizó seis bocetos en los que de nuevo vemos como hace una mezcla de elementos populares y surrealistas. Son decorados más elaborados que los de *El Caballero de Olmedo*, tal vez debido a que en esta ocasión no hacía unos figurines que les complementaran. En estos escenarios no sólo intentaba mostrar una realidad imaginativa sino ahondar en la parte más onírica y misteriosa de la realidad. Ahora, además de los biombos aparecen también elementos reales en el escenario.

En los decorados más sencillos aparecen de nuevo los muros blancos cubiertos en algunas ocasiones con grandes paños como si se tratara de un sueño y puertas con cortinas recogidas. Todo ello lo encontramos en el decorado para la casa en Dos Hermanas, en el de la casa de don Gonzalo y en el de el Alcázar de Sevilla.

³³ Ibídem, pág. 113 y 210.

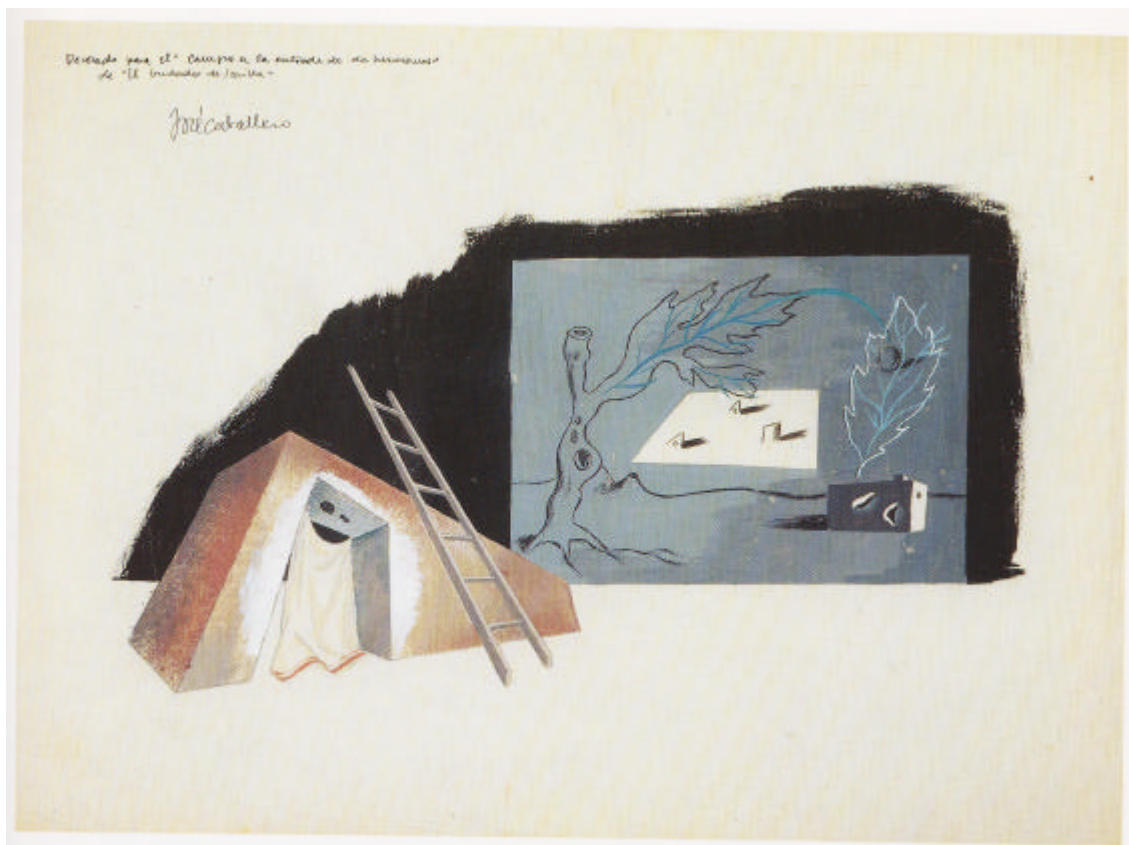


Fig. nº 32 bis.- Decorado para el “Campo a la entrada de Dos Hermanas” de *El burlador de Sevilla*. 1935. Teatro La Barraca.

En el decorado de la playa, en donde la pescadora Tisbe rescata al burlador cuando vuelve de Italia (Fig nº 32), aparecen además de los paneles con dibujos marinos a un lado del escenario, un montaje realizado con palos sobre los que va atada una red de pesca y grandes cuerdas. Delante, también con volumen, un gran corcho con dos estacas clavadas. El “Campo a la entrada de Dos Hermanas (Fig nº 32 bis),” muestra dos grandes paneles uno muy grande que representa un campo desolado con un árbol seco del que tan sólo arranca una descomunal hoja y otra hoja suelta clavada en el suelo y otro panel con una casa popular muy inclinada. Sobre este panel se apoya una escalera con volúmen.

En el último cuadro, la escena en que se le presenta el espíritu del comendador, han desaparecido los paneles y el escenario aparece ocupado casi en su totalidad por unos grandes arcos de medio punto que se suceden hacia el fondo dando gran profundidad. A un lado aparece el sepulcro del comendador con su estatua yacente y dos grandes candelabros también con volumen.

Estos últimos bocetos nos dan idea de la evolución del pintor en materia teatral. Busca sobre todo la sencillez en el escenario pero introduce una serie de elementos simbólicos que

conectan al espectador con el espíritu profundo de la obra para ahondar en la parte más oculta y misteriosa.

• Títeres de Cachiporra

José Caballero estaba entusiasmado con la idea de La Barraca de hacer representaciones itinerantes de teatro clásico con decorados actuales y para gente del pueblo. Tal vez al entrar a formar parte de La Barraca y ver el entusiasmo de las gentes sencillas ante estas representaciones hizo que él mismo deseara hacer lo mismo por los pueblos de Huelva. Así en 1935 intentó crear un teatro de títeres recordando los antiguos Títeres de Cachiporra andaluces que tanto interesaban a Lorca y que incluso había querido resucitar junto a Adolfo Salazar en 1922³⁴.

Organizaron el teatrillo de Huelva además de José Caballero, sus amigos Argimiro Aragón y Fermín de la Sierra³⁵. En un recorte de prensa de la época, se describe lo que deseaban hacer sus autores, algo parecido a La Barraca:

”Teatrillo de guignol por los pueblos más apartados de su provincia. Desarrollo de la cultura en la provincia. ..Muñecos, decorados, pinturas, etc, bajo la dirección de Pepe Caballero, aunque hecho entre todos pues hay poco tiempo. Vestidos con monos blancos y un escudo de guignol. ...Cada obra dos decorados sobre tela”³⁶.

De este guñol, que nunca se llegó a estrenar, se conserva únicamente la embocadura del teatrillo en el que se representa, de forma lírica, un arlequín con un cascabel en la mano y un boceto a lápiz³⁷.

El teatro de guñol era algo muy usual en aquel tiempo. Hay también constancia de un teatrillo de guñol que hicieron los componentes de La Barraca para representar una obra de Federico con motivo de un homenaje que le hicieron los intelectuales a su vuelta de la Argentina. La embocadura la realizó Fontanals, los decorados José Caballero y los muñecos no está muy claro si los hizo Víctor Cortezo, Ángel Ferrant o se los regalaron a Federico en Buenos Aires con motivo del estreno de la obra de guñol³⁸. La representación se llevó a cabo en el hotel Florida de Madrid, que estaba en Callao esquina a la calle del Carmen, y aunque José Caballero dejó escrito que la obra que se estrenó fue *El amor de don Perlimplín con*

³⁴ GIBSON, Ian. Opus. Cit. Pag 144.

³⁵ Testimonio oral de Fermín de la Sierra.

³⁶ ÁLVAREZ GARCÍA, Antonio. “Con los organizadores de los títeres de la Cachiporra”. *La Provincia*, 1935. Recorte conservado en el archivo personal del pintor. AMFTC.

³⁷ Propiedad de la familia de Rafael Baena en Huelva.

³⁸ MEDINA, Pablo. *Lorca Un andaluz en Buenos Aires 1933- 1934*. Buenos Aires, 1999.

*Belisa en su jardín*³⁹, lo más seguro es que fuera *El retablillo de don Cristóbal* como aseguran Luis Sáenz de la Calzada⁴⁰ y Mari Carmen García Antón, obra que Lorca había escrito y representado por primera vez en Argentina. Fuera una u otra la obra estrenada, lo cierto es que esa fue la única vez que el grupo de la Barraca representó una obra de su director⁴¹.

Primeros trabajos para el teatro de Lorca

Además de para La Barraca José Caballero colaboró también con el teatro comercial de Federico García Lorca. Lo primero que le encargó Federico fue un figurín para *Las tres moricas*, una de las canciones populares que había armonizado el poeta y que grabó junto a La Argentinita. El 6 de mayo de 1933 la bailarina organizó una representación con alguna de las canciones en el Teatro Español y le encargó, por mediación de Federico, el figurín para *Las tres moricas* a José. Este figurín se conserva en la colección de Pilar López, hermana de La Argentinita.

³⁹ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *El guiñol*. AMFTC.

⁴⁰ SAÉNZ DE LA CALZADA, Luis. *La barraca teatro universitario*. Madrid, 1992. Pág. 205.

⁴¹ El pintor Miguel Prieto construyó otro teatro de guiñol al que Federico García Lorca bautizó con el nombre de “La Tarumba” que representó otra obra de Lorca, según José Caballero se trataría también de *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, en la feria del libro de 1935 en el Paseo de Recoletos.

El cartel de *Yerma*. 1934. (Fig, 33).

En diciembre de 1934 Federico García Lorca estrenaba *Yerma* en el Teatro Español de Madrid. José Caballero había seguido muy de cerca los ensayos y conocía perfectamente la obra; le gustaba acompañar al teatro a Federico y observar cómo dirigía a los actores con verdadera pasión y minuciosidad⁴². Federico, por su parte le encargó los carteles de la obra a José y este repartió el trabajo con Juan Antonio Morales.



**Fig. nº 33.- Cartel de José Caballero para *Yerma*. 1934.
Museo Nacional del Teatro.
Almagro, Ciudad Real.**

Debían de hacer dos carteles, y en lugar de hacerlos juntos decidieron hacerlos por separado pero firmándolos los dos. Por ello aunque existen dos carteles de *Yerma* firmados ambos por José Caballero y Juan Antonio Morales, tan sólo pertenece a José el llamado *Las lavanderas* y a Juan Antonio Morales el de *El hombre y su sombra*. Los bocetos de los dos carteles, por el contrario, tienen cada uno exclusivamente la firma de su autor⁴³.

El cartel de *Las lavanderas*, realizado en ténpera sobre papel, representa unas mujeres de tamaño monumental pero de pequeñas cabezas como se ha visto ya en alguno de sus dibujos, que con los brazos extendidos muestran lienzos blancos en las manos en clara alusión al dramatismo de la obra. Hay un predominio de la línea curva que vemos tanto en las

figuras femeninas, los paños, los montes del fondo, la luna y las nubes alargadas que muestran formas sinuosas que aluden a la feminidad. Esto contrasta vivamente con el cartel que hizo

⁴² GIBSON, Ian. Opus. Cit. pág, 470.

⁴³ El boceto del cartel firmado exclusivamente por José Caballero se conserva en la casa - museo de Federico García Lorca de Fuentevaqueros. La versión definitiva del cartel se halla en el Museo Nacional del Teatro de Almagro, Ciudad Real.

Juan Antonio Morales, representando la parte masculina de la obra, en el que destacan las formas y planos lineales.

Caballero buscó la máxima expresividad por el contraste de los colores, el movimiento de las figuras, la desproporción de los miembros del cuerpo, concretamente los brazos, manos y pies, y el largo cabello suelto.

Este cartel muestra muchos de los elementos que, como veremos al tratar de la pintura, aparecen en sus obras del momento tanto al óleo como en dibujos e ilustraciones. Son elementos que José asociará al mundo lorquiano como los paños blancos que sujetan las mujeres, la luna llena cruzada por nubes alargadas, relacionado con la película *Un perro andaluz*, pero también con *La dormición de la Virgen* de Mantegna, que tanto atraía a Lorca, y las figuras femeninas de perfil con largas cabelleras sueltas como mujeres sacadas de una tragedia griega.

Decorados y figurines para *Bodas de Sangre*.

Federico le encargó a José los decorados y figurines de *Bodas de Sangre* para su estreno en Barcelona por la compañía de Margarita Xirgu⁴⁴.

García Lorca había terminado *Bodas de Sangre* durante el verano de 1932. La obra se estrenaría, con gran éxito, en el Teatro Beatriz de Madrid en marzo de 1933 con decorados y figurines de Manuel Fontanals y Santiago Ontañón⁴⁵. *Bodas de Sangre* constituyó el primer gran éxito teatral de Lorca y le dio la independencia económica que le obsesionaba desde hacía años. En mayo de 1933 Josefina Díaz de Artigás la llevó a Barcelona y posteriormente, en julio de ese mismo año, Lola Membibres estrenó la obra en Buenos Aires con un éxito apoteósico⁴⁶.

Pero en el año 1935 la compañía formada por Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif quiso montar de nuevo la obra de Federico. García Lorca le encargó a José Caballero unos nuevos decorados y figurines para la representación de *Bodas de Sangre* en el teatro Principal Palace de Barcelona. A pesar de que Rivas Cherif dice en su libro de memorias que fueron él y Margarita los que insistieron para que fuese José Caballero quién hiciese los decorados y figurines⁴⁷, parece claro que el verdaderamente interesado en su participación fue el propio Federico, como el pintor ha dicho en muchas ocasiones⁴⁸. Y no es de extrañar ya

⁴⁴ VIDAL, Juan Carlos. Opus cit. Pág, 77.

⁴⁵ GIBSON, Ian. Opus cit, pág 414.

⁴⁶ Ibídem, pág 424.

⁴⁷ RIVAS CHERIF, Cipriano. *Cómo hacer teatro*. Valencia, 1991. Pág, 315.

que en este segundo montaje de la obra, Lorca estuvo muy pendiente de todos los detalles de producción y creación, llegándolo incluso a considerar como el verdadero estreno⁴⁹.



Fig. nº 34.- Leonardo. Figurín para *Bodas de Sangre*. 1935. Tinta sobre papel 32 x 24. Col. Rafael Botí.



Fig. nº 34 bis.- Figurín para *Bodas de Sangre*. 1935. Tinta sobre papel 32 x 24. Col. Rafael Botí.

El encargo de los decorados de *Bodas de Sangre* suponía una gran responsabilidad para José que hasta el momento sólo había realizado decorados para La Barraca. Aunque se trataba de teatro comercial y de una obra que ya había tenido mucho éxito José no quería renunciar a la libertad con que había contado en La Barraca y así se lo expuso al poeta. Federico le contestó dándole total libertad:

“Creo que debes hacer unas ilustraciones de *Bodas* como te parezcan. Tú empápate bien de la obra y ya te saldrán. Luego yo las veré. Trabaja mucho, macho mecho y micho...⁵⁰. (Doc. 3)

⁴⁸ José Caballero ha dejado escrito en numerosas ocasiones cómo Federico le encargó los decorados y figurines dándole plena libertad para realizarlos. Notas manuscritas de José Caballero. AMFTC.

⁴⁹ GARCÍA LORCA, Federico. Opus cit, Pág. 662.

⁵⁰ Carta de Federico García Lorca a José Caballero. AMFTC.

José le dijo que él deseaba hacer una cosa distinta a todo lo que había visto, con colores muy violentos y símbolos dentro del más agresivo surrealismo:

“A mi regreso del verano Federico me ha encargado las decoraciones para su obra *Bodas de Sangre*, advirtiéndome que no hiciera demasiadas locuras. Ni que decir tiene que hice exactamente lo contrario. Mis excesos de imaginación le producen a veces verdadero pánico, y durante ocho días recorrimos Madrid con el rollo de mis bocetos bajo el brazo preguntando la opinión a todos los amigos que encontrábamos - o buscábamos en sus casas -. Entusiasmaron a todos y esto tranquilizó y entusiasmó a Federico, que siempre me repetía la misma frase después de cada entrevista. ‘¿Ves? Ya te decía yo que habías hecho unos decorados maravillosos’. ¡Cómo si yo hubiese dicho lo contrario ni una sola vez!’⁵¹.

Federico estaba acostumbrado a los decorados de Fontanals, escenógrafo que, junto a Burmann y Barradas, había renovado la escena teatral en los años veinte. Fontanals seguía inmerso dentro del verismo realista que dominaba la escena española con unos decorados muy elegantes en los que predominaba la línea curva aunque dando rienda suelta a la fantasía y al color⁵². Cuando Federico vio los decorados de José, que los había hecho siguiendo la manera experimental con que trabajaba en La Barraca, sintió miedo de presentar algo tan diferente. Sin embargo en el momento de estrenar la obra dejó muy claro lo orgulloso que estaba del trabajo de su joven amigo. En una entrevista concedida al diario catalán *L’Instant* daba su propia visión de los decorados y de José Caballero:

“Los decorados son nuevos ... Son de un chico jovencísimo: Caballero. Un joven de diecinueve años, un gran artista que ha ilustrado mi último poema: *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*. Los figurines son de él también. Son algo verdaderamente extraordinario. Ya los veréis. Ha interpretado fielmente el drama de mis personajes’⁵³.

GARCÍA LORCA. Federico. Opus cit. Pág 1016. La carta, escrita desde Granada, la fecha aquí después del 15 de agosto de 1935.

⁵¹ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *Pintura española contemporánea*. Madrid, 1954. Pág. 87.

⁵² PLAZA CHILLÓN, José Luis. Opus cit, pág. 265.

⁵³ ANÓNIMO. “García Lorca i la gairebé estrena de “Bodas de sangre” per Margarida Xirgu” *L’Instant*. Barcelona, 21 de noviembre, 1935. Y GARCÍA LORCA, Federico.; *Obras completas*, Madrid, 1989. tomo III, pág.662.

Los figurines, de los que se conservan cuatro, muestran formas muy volumétricas y alargadas rompiendo con la concepción del figurativismo imperante hasta entonces⁵⁴. Ese alargamiento de las figuras lo utiliza el pintor para darle una mayor expresividad y está relacionado con las figuras de El Greco y las imágenes bizantinas y también con las esculturas de Alberto, que a su vez recogían la influencia del cretense. Como en el caso de *Mujeres en la orilla*, las figuras presentan una cabeza muy pequeña que contrasta con el volumen del cuerpo. Buscan un sentido escultórico, que resultaba muy expresivo en el escenario, en un intento de trasladar a los cuerpos y rostros de los personajes la tensión de la obra.



Fig. nº 35.- *Bodas de Sangre*. Decorado de José Caballero. 1935.

En lugar de presentar una indumentaria que siguiera con fidelidad la época representada, como se hacía hasta entonces en el teatro, hace una interpretación muy imaginativa de las ropas de los hombres y mujeres del campo andaluces visto desde un punto de vista surreal. Las mujeres llevaban trajes de volantes con macetas de claveles dibujados sobre ellos y los hombres tenían los brazos maquillados de tal forma que parecían que estaban huecos por dentro. Una vez enfocados en el escenario formaban unos juegos de luces y sombras que les daba aspecto escultórico.

Los figurines tenían un marcado carácter plástico que fue lo que más gustó a Rivas Cherif:

⁵⁴ PLAZA CHILLÓN, José Luis. Opus cit. Pág. 352.

“Los personajes llevaban chaquetillas con coderas, rodilleras, parches irregulares de cuero que con la luz acusaban sombras de relieve propiamente escultórico. La madre hubiérase dicho tallada en madera”⁵⁵.

Los decorados los proyectó José, al igual que los figurines, profundizando en la esencia de la obra para reflejar todo el simbolismo del mundo lorquiano. Sin embargo el encargado de su realización fue Sigfrido Burmann quien no siguió estrictamente los bocetos del pintor y el resultado final difirió sensiblemente de ellos. Aunque la intención de José fue remarcar el carácter trágico de la obra, la forma francamente expresionista que le dio Burmann acentuó el dramatismo en un ambiente algo confuso.

Tenemos noticias de que realizó al menos tres decorados: el patio, el bosque y el cuadro final, aunque en el último momento Federico le encargó desde Barcelona, con un telegrama enviado el 15 de noviembre a la pensión donde vivía José en General Pardiñas 31, un telón con un gran caballo blanco sobre montes en noche de luna⁵⁶.

- **El patio.** En la escena del patio figuraban en el escenario una máquina de recoger trigo pintada de amarillo a la que se adornaría para la boda. En el cuarto (o en la cueva) de la novia las nubes alargadas, que tanto había utilizado en sus dibujos y que eran un elemento muy vinculado al mundo surrealista madrileño, entraban desde el exterior inundando el techo de la habitación.

- **El bosque.** Esta, como ocurría en los decorados de *El caballero de Olmedo*, fue una de las escenas más atrevidas de la obra ya que sustituyó los árboles por grandes alfileres negros, como los que utilizaban las mujeres para sujetarse el velo al ir a la iglesia, clavados en la tierra y adornados con grandes lazos también negros. Al fondo del escenario una gran luna llena de la que manaban gotas de sangre. Todos los elementos del bosque creaban un clima que hacía presagiar la tragedia: los alfileres, elementos punzantes, hacían alusión a la reyerta con navajas, los lazos negros y la luna llorosa como premonición de la muerte.

- **Cuadro final.** En esta escena unas grandes vigas, que simulaban una horca, cruzaban el escenario con un gran paño negro colgado a modo de sudario, acentuando simbólicamente el drama final de la obra.

⁵⁵Citado por PLAZA Chillón, José Luis. Opus cit, pág. 351.

⁵⁶ Telegrama enviado por Federico García Lorca a José Caballero el 15 de noviembre de 1935 en el que dice textualmente “Telón consiste gran caballo blanco sobre montes noche luna. Te ruego entreguen enseguida a Burman lo que falta. Saludos. García Lorca”. AMFTC.



Fig. nº 35 bis.- Escena de *Bodas de Sangre* con decorados de José Caballero. 1935.

Este nuevo montaje de *Bodas de Sangre* por la compañía de Margarita Xirgu fue el verdadero éxito de esta obra en España y según Plaza Chillón se debió, sobre todo, al montaje tan absolutamente vanguardista. Los bocetos de los decorados y los figurines de José Caballero fueron de un gran acierto para un público como el barcelonés que estaba ávido de novedades artísticas⁵⁷. Viendo esa obra el público no sólo se encontraba ante un bello texto dramático, sino ante una verdadera obra de arte.

Federico y Margarita Xirgu estaban emocionados con el trabajo de José y así se lo hicieron saber en varios telegramas: el uno de octubre le escriben:

“Recibido figurines entusiasmados enhorabuena manda urgente los que faltan y bocetos decorados inauguraremos nueva actuación aquí teatro tívoli⁵⁸ 10 noviembre con bodas de sangre cariñosamente - federico margarita-”⁵⁹.

El cuatro de octubre le mandan dos telegramas uno apremiándole para que le envíe los decorados y figurines⁶⁰ y otro en el que le dicen:

⁵⁷ PLAZA CHILLÓN, José Luis. Opus cit. Pág 349.

⁵⁸ Margarita Xirgu estrenaría *Bodas de Sangre* en el teatro Principal Palace el día 22 de noviembre de 1935.

⁵⁹ Telegrama enviado por Federico García Lorca y Margarita Xirgu a José Caballero el 1 de octubre, 1935. AMFTC.

⁶⁰ Textualmente dice. “Envía inmediatamente decorados figurines bodas sangre urgentísimo abrazos saludos federico margarita” Telegrama enviado por Federico García Lorca y Margarita Xirgu el 4 de octubre de 1935. AMFTC.

“ Recibida carta bocetos decorado paquete facturado ferrocarril y consignado domicilio teatro barcelona contentísimos abrazos federico”⁶¹.

El veintidós de diciembre, un mes después del estreno, le vuelven a escribir:

“Recibimos cartas decorado y trajes gustaron muchísimo y fueron elogiados enviaremos prensa y semana próxima recibirá giro cariñosos recuerdos margarita federico ortin”⁶².

La representación tuvo un notable éxito y todos los críticos elogiaron tanto la puesta en escena como los decorados y figurines⁶³:

“...el decorado a tono con la obra, estilizado y a modo de visión y correspondiendo en los pasajes de alegoría a las exigencias de la imaginación y propósitos del poeta. Lo firma José Caballero de quién son los diseños de los trajes de exquisito gusto y sobria expresión local.”⁶⁴

En Huelva se hacen eco del trabajo de José Caballero con García Lorca en el que ha encontrado, según dicen, “un complemento a su arte”

“Como él atormentado por los nuevos conceptos, por las nuevas voces. Como él con un sentimiento trágico de lo andaluz”⁶⁵.

⁶¹ Telegrama enviado por Federico García Lorca el 4 de octubre, 1935. AMFTC.

⁶² Telegrama enviado por Federico García Lorca, Margarita Xirgu y Ortin, a José Caballero el 22 de diciembre de 1935. AMFTC.

⁶³ ANÓNIMO. “Estreno de Bodas de Sangre”. *La Rambla*. 25 de noviembre, 1935.

⁶⁴ BERNAT Y DURÁN . “Bodas de Sangre de García Lorca interpretado por Margarita Xirgu”. *La Humanitat*. 1 de noviembre, 1935.

⁶⁵ ANÓNIMO. “Pepe Caballero está pintando los decorados de *Bodas de Sangre* para que la Xirgu lo lleve a México”. *La Provincia*. Huelva. 4 octubre, 1935.

Proyecto para *La casa de Bernarda Alba*.

Después del éxito de esta representación Federico quiso encargarle a José los decorados de su próxima puesta en escena: *La casa de Bernarda Alba*. García Lorca terminó de escribir la obra el 19 de junio de 1936, como consta en el manuscrito original⁶⁶, y pensaba estrenarla después del verano⁶⁷. Federico quedó con José a mediados del mes de julio, poco antes de que ambos se marcharan de vacaciones, para decirle algo que como escribe el pintor “él sabía que yo deseaba”: encargarle los decorados y figurines de *La casa de Bernarda Alba*.

Durante la entrevista, Lorca le hizo unos dibujos con las ideas que tenía para la obra. Con su visión plástica, subtituló la obra como “fotografía” es decir como la realidad, daba mucha importancia a la representación y por ello le explicó detenidamente y con esquemas como quería que lo hiciera. Esos dibujos hoy han desaparecido y sólo nos queda el testimonio de José Caballero:

“Yo salgo de Madrid la noche del doce al trece de julio, por la mañana del doce estoy con Federico en su casa, para despedirme. Hablamos de los decorados de *La casa de Bernarda Alba*, de los que Federico me hizo unos pequeños bocetos en una cuartilla que, desgraciadamente, he extraviado. Recuerdo sí que en la casa de Bernarda Alba habían de figurar unas vigas en el techo con melones colgados, debe ser costumbre granadina. En el patinillo había un jazmín sembrado en un gran bidón blanqueado. También en la casa había un aparato de hacer encaje de bolillos, mucho mayor que de tamaño natural, del tamaño de un piano. Estas notas las recuerdo exactamente.”⁶⁸

Federico trata la casa como un personaje más de la obra⁶⁹ y quiere que el espacio a representar tenga tan sólo dos colores, blanco y negro, como deja claro en el comienzo de cada acto. Así lo explica Caballero:

⁶⁶ GARCÍA LORCA, Francisco *Federico y su mundo*. Madrid, 1981. Pág 372.

⁶⁷ GIBSON, Ian. Opus cit, pág, 516.

⁶⁸ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Federico*. AMFTC. También lo cita Ian Gibson . Opus cit, pág, 520.

⁶⁹ GARCÍA LORCA, Francisco. Opus cit. .Pág 382.

“Federico y yo hablamos que el único color será el blanco en contraste de los trajes enlutados de los personajes... y el salón blanco asombrado de la casa, sostenido por severas vigas negras todo colgado de melones sujetos con cuerdas como si fuera un huerto en el techo.”⁷⁰

Los personajes debían ir de negro contrastando con el blanco del decorado, para resaltar la tragedia de los personajes en cuyo interior se desarrolla toda la tensión. El techo lleno de melones colgando seguía la misma idea de los decorados de *Mariana Pineda* que Lorca anota al comienzo de la obra en donde el techo debía estar lleno de membrillos colgando⁷¹.

Todos estos preparativos serían en vano ya que con la llegada de la guerra, el asesinato de Federico y la dictadura que se instauró en España, esta obra no se llegaría a estrenar en nuestro país hasta pasados muchos años.

Ilustraciones para el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*

El encargo más importante que le hizo Federico García Lorca a José Caballero, gracias al cual se dio a conocer al gran público, fue las ilustraciones del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* que publicó la editorial Cruz y Raya en 1935.

Ignacio Sánchez Mejías fue un gran torero muy unido al mundo artístico e intelectual. Le gustaba alternar el toreo con la escritura y en algun ocasión llegó a dar recitales de sus escritos después de una corrida. En 1927, después de una carrera triunfal, decidió abandonar los toros definitivamente y dedicarse de lleno a la literatura⁷².

En ese mismo año organizó en Sevilla la celebración del centenario de Góngora e invitó a los poetas más vanguardistas. Así lo describe Alberti:

“Ya, por lo menos en apariencia, se acordaba poco de su vida taurina, sus gloriosas tardes de valentía y oro por los ruedos españoles y americanos... Con quien Ignacio se encontraba realmente bien era con nosotros. Tanto que un día nos metió a todos en un tren y nos llevó a Sevilla. Al Ateneo.

⁷⁰ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada. *Final*. AMFTC.

⁷¹ GARCÍA LORCA, Federico. Obras Completas Tomo II. Madrid, 1990. Pág. 167.

⁷² Sánchez Mejías estrenó en 1928 la obra de teatro *Sinrazón* basada en el psicoanálisis. Escribió también otras dos obras; *Zaya* y *Ni más ni menos*.

Había arreglado con su presidente... una serie de lecturas y conferencias a cargo de los *Siete literatos madrileños de vanguardia*, como nos llamó *El Sol*⁷³.

Los poetas eran José Bergamín, Juan Chabás, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Federico García Lorca y Rafael Alberti, la que luego sería llamada “Generación del 27”. A ellos se unieron Fernando Villalón, Luis Cernuda, Rafael Laffón, Collantes de Terán, Romero Murube y Adriano del Valle. Después del recital, Sánchez Mejías dio una fiesta en su finca de Pino Montano en donde vestidos de moros, continuaron la juerga y escucharon al cantaor Manuel Torre “El niño de Jerez”. La fiesta fue de lo más sonada y sirvió para reforzar la amistad de los poetas con el torero.

En el verano de 1934 Sánchez Mejías decidió volver a los ruedos. A pesar de que ya no era tan joven, iba a cumplir cuarenta y cinco años, al torero le gustaba el riesgo y no temía el peligro. Pero en la plaza de Manzanares, en una corrida en que estaba sustituyendo a Domingo Ortega, tuvo la mala fortuna de ser cogido por un toro. La rudimentaria enfermería de la plaza no le daba confianza y decidió que le trasladaran a Madrid para que le operaran. El traslado especialmente penoso, acompañado de su amigo José Bergamín que había acudido a la corrida, hizo que la operación se retrasara y que cuando llegaron a Madrid la herida estuviera gangrenada y ya no se pudiera hacer nada. Murió el 13 de agosto de 1934.

Desde que se conoció la cogida Federico siguió con gran ansiedad las noticias que se daban sobre el torero sin tener el suficiente valor para acudir a la clínica. Como dice Gibson, no cabe la menor duda de que el poeta siguió muy de cerca la agonía de Ignacio tanto por sus amigos como por la prensa y la radio y nunca pudo olvidar el terrible final de su amigo luchando hasta el último momento contra la muerte. Cuando se enteró del fatal desenlace decidió marcharse a Santander donde debía encontrarse con los miembros de La Barraca que iban a actuar en la Universidad Internacional⁷⁴. A Santander llegó muy impresionado de la lenta agonía y muerte de Ignacio y estuvo comentándolo con sus amigos más cercanos entre los que se encontraba José Caballero⁷⁵. Después de meditarlo durante aquellos días decidió escribir un poema elegíaco en honor del amigo desaparecido y poco tiempo después comenzó a escribir lo que sería uno de los poemas más impresionantes de toda su producción. En noviembre de ese año hizo la primera lectura del *Llanto* en casa de Carlos Morla Lynch⁷⁶.

Según testimonio de Pablo Neruda fueron él y José Caballero quienes le convencieron para publicarlo⁷⁷ y antes incluso de terminarlo decidió encargarle las ilustraciones a José. Este

⁷³ ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. Barcelona, 1980. Pág.239.

⁷⁴ GIBSON, Ian. Opus cit. 1998. Pág 464.

⁷⁵ Ibídem. Pág, 464.

⁷⁶ Ibídem. Pág 468.

⁷⁷ NERUDA, Pablo. Declaraciones a Marino Gómez Santos en 1970 y recogido en una grabación. AMFTC.

encargo fue fundamental para él ya que gracias a esas ilustraciones se dio a conocer como dibujante y tuvo ocasión de penetrar en el mundo poético de Lorca gracias a las largas conversaciones que mantuvieron sobre el sentido del poema.

Al parecer Federico nunca quiso dejarle el poema a José debido a que había tenido extraviado el manuscrito de *Doña Rosita la soltera* durante unos días y no quería que le volviera a pasar. El pintor siempre sospechó, sin embargo, que la auténtica razón era que Federico deseaba leérselo muchas veces para hacer hincapié en lo que consideraba más importante⁷⁸:

“Cuando Federico me hace el encargo definitivo de los dibujos que habían de ilustrar esta primera edición de el *Llanto*, yo ya se lo había oído leer algunas veces, cosa que hizo deliberadamente para que yo me “empapara” del sentido poético que él le daba a la elegía”⁷⁹.

Federico quería que José penetrara profundamente en el poema y que sus dibujos reflejaran el verdadero sentido del *Llanto*. Durante todo un mes José acudió a casa de Federico sobre la una de la tarde quién, a veces recién levantado, le leía una y otra vez algunas partes o todo el poema mientras él tomaba nota de los elementos que le interesaba recordar⁸⁰. Durante todas estas sesiones comprendió de manera directa cual era exactamente el sentido que el poeta quería darle a la elegía.

“Se lo oí leer desde el principio seguramente más veces que cualquier otra persona. A veces remarcaba exageradamente ciertos pasajes y los gesticulaba para hacérmelos entender mejor. Yo diría que para comunicármelos...Federico trataba de sonsacarme la impresión que causaban en mí sus imágenes. Yo me disparaba fácilmente y hablaba con él de lo que pensaba hacer...Cada verso tenía muchas interpretaciones, cada palabra tenía varios sentidos. Él fustigaba continuamente mi imaginación”⁸¹.

Federico le decía:

⁷⁸ CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

⁷⁹ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Federico/ El Llanto*. AMFTC.

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Conversaciones con Federico*. AMFTC.

“Tenemos que compenetrarnos, que entendernos. Yo no quiero dictarte nada, lo que quiero es que entres en situación. Tú a penas has conocido a Ignacio y lo tienes que conocer a través de mí”⁸².

Lorca quería que entrara en su mundo poético y también que se empapara de la figura de Ignacio con el fin de que pudiera reflejar el dolor que sentía por su muerte, muy diferente a lo que pudiera sentir José que a penas lo había conocido⁸³. Federico le leía el poema y después le interrogaba acerca de aquello que más le había impresionado. José solía responderle con imágenes muy imaginativas que entusiasmaban al poeta⁸⁴. La respuesta de José solía terminar como él mismo ha dejado escrito:

“- ¿Es así, Federico?

Él ha oído atentamente mi relato. Está serio, como distante. Y yo vuelvo a preguntarle

- ¿Es así, Federico?

-Si, debió de ser así y si no lo fue, desde ahora tendrá que serlo. Los que estaban allí no se fijaron en los detalles, pero tú parece que has estado allí todo el tiempo”⁸⁵.

Como en principio no sabían cuántas ilustraciones se iban a necesitar discutieron sobre la totalidad del poema e incluso llegaron a comentar algunos versos que no figuraron en el poema definitivo ya que a Lorca le interesaba saber cual era su punto de vista⁸⁶.

Estas conversaciones dispararon la imaginación del pintor que forjó muchas imágenes que en muchos casos no pudo utilizar porque al final sólo hubo dinero para imprimir tres dibujos. A José le resultó muy difícil reflejar en tan poco espacio todo lo que le sugería el *Llanto*:

“Cada palabra del poema hacía brotar en mi imaginación veinte sugerencias, veinte opciones diferentes y me resultaba difícil elegir”⁸⁷.

⁸² Ibídem.

⁸³ Ibídem.

⁸⁴ Ibídem.

⁸⁵ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *La espera angustiosa*. AMFTC.

⁸⁶ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Oh blanco muro de España...* AMFTC.

La edición estaba a cargo de Cruz y Raya, la editorial de José Bergamín, que no estaba de acuerdo con que fuera José Caballero quien hiciera los dibujos. Bergamín solía encargarle las ilustraciones de las ediciones a Benjamín Palencia, un pintor con más prestigio, y no estaba dispuesto a dárselo a alguien casi desconocido. José había mandado con anterioridad dos ilustraciones para un artículo de Luis Rosales sobre *El Romancero Gitano* que no se llegó a publicar y ahora Federico quería que fuera él el ilustrador del *Llanto* por lo que le hizo una carta de recomendación para el director de la editorial quién terminó por aceptarlo:

“Querido Pepe: Ahí va para verte el joven pintor andaluz Pepe Caballero que te enseñará unos admirables dibujos y mandó dos preciosas ilustraciones para el artículo de Rosales y con que no van a salir seguro me han dicho. Creo que vale la pena que tu veas los trabajos de este artista y publiques alguno.

P. D. Me gusta mucho la palabra Porto Pi⁸⁸. (Doc. 4)

- **Orla de Ignacio Sánchez Mejías.** (Fig, 36)

La orla era el dibujo que menos interesaba a José aunque lo tuvo que hacer por la insistencia de Federico y de José Bergamín que les parecía muy importante que se representara el retrato del torero al que se le dedicaba el *Llanto*.

“Me resistí lo que pude alegando los más diversos pretextos...No sé bien por qué, pero aquello me parecía un “pastiche” que atentaba a mi moral surrealista⁸⁹.

El dibujo está concebido como una orla romántica taurina con el retrato del torero. Como José sólo había visto una vez al torero tuvo que hacerlo sobre una fotografía muy pequeña que les prestó La Argentinista⁹⁰. Alrededor del retrato hay una guirnalda de flores y frutos y unas cintas. En las cintas laterales iban escritos los nombres de las plazas en donde el torero había triunfado: Madrid, Sevilla, Méjico, y también la plaza en la que sufrió la última

⁸⁷ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Federico/El Llanto*. AMFTC.

⁸⁸ Nota de Federico García Lorca a José Bergamín. AMFTC. Esta carta que estaba en poder de José Bergamín, se la regaló posteriormente a José Caballero, a finales de los años 50.

⁸⁹ CABALLERO, José. “Recuerdos surrealistas con un perro andaluz” en *El surrealismo*. Madrid, 1983. Pág. 201.

⁹⁰ *Ibídem*.

cogida: Manzanares. Y en las cintas superior e inferior el poeta no terminaba de estar seguro de lo que quería poner. Como cuenta el pintor, resolver la orla no fue tarea nada fácil:

“Federico enredaba cada vez más las cosas con nuevas ideas que se le iban ocurriendo para este dibujo....En la de abajo me dijo ‘Pon, ‘Lo recogió la Virgen del Rocío’ ”. Aquella misma tarde me llamó a mi casa para preguntarme si ya lo había puesto. Le respondí que sí, y utilizando todas sus artimañas de simpatía para que no me enfadara, me dijo: “Pues tienes que cambiarlo. Pon ‘Lo recogió la Venus Tartessa’”. Que de otra forma era otra vez la Virgen del Rocío⁹¹. Le hice ver lo difícil que era borrar la tinta china de un papel que podría romperse fácilmente. “Pégale otro encima”, me respondió. Pero aquella solución me parecía indigna del original y con sumo cuidado logré borrarla.



Fig. nº 36.- Orla de Ignacio Sánchez Mejías. Ilustración de José Caballero para la primera edición del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. 1935.

⁹¹ En una alocución radiofónica Federico García Lorca animaba que la corrida era una ofrenda a la «venus tartesa del Rocío,..... la dulce diosa madre de todas las vacas, reina de las ganaderías andaluzas, olvidada por la civilización en las solitarias marismas de Huelva» a la que se le mataban sus hijos en las corridas y ella en venganza pedía “el holocausto del hombre y naturalmente lo tiene”. Los toros elegían al torero más heroico para llevárselo a la Virgen más pura y delicada. (García Lorca. Opus cit, Pág, 470).

Todavía hubo una tercera llamada que me desesperó, pidiéndome que cambiara nuevamente lo que acababa de escribir. ¡Era el colmo! “Pon”, me dijo, “Lo recogió la Blanca Paloma”, que era nuevamente la Virgen del Rocío. Así pasó del sentido localista y religioso de la frase, a otro sentido más culto y más abstracto del símbolo’⁹².

Pero los problemas del dibujo no acabaron ahí:

“Todavía me faltaba el texto de la otra cinta, y me fui a ver a Federico a su casa para que me lo diera. Aún estaba medio dormido al mediodía cuando llegué y quería dejarlo para mañana como siempre. Le dije que no podía esperar y para facilitarle las cosas le conté lo que yo había visto en otras orlas antiguas de toreros. Por ejemplo, José Gómez “El Gallo”, lo mató el toro *Bailaor*, o Manuel Granero, lo mató el toro *Poca pena*. ¿Cómo se llamaba el toro que mató a Ignacio?, le pregunté. Federico se espabiló rápidamente...y me contestó muy lúcido y despierto: “Tú pon `Lo mató un toro de la ganadería de Ayala”. Así figura en el dibujo...Muchos años después, leyendo *Los Toros* de Cossío sentí curiosidad por aquella pregunta que había quedado sin contestación clara. Allí encontré la respuesta. El toro que mató a Ignacio se llamaba *Granadino* y Federico quiso olvidar que un toro con ese nombre, hubiera matado a su gran amigo Ignacio Sánchez Mejías’⁹³.

El dibujo, del que no se conserva el original, está reproducido en fotomecánica y con poca calidad aunque se distingue el trazo corto de las líneas y el sombreado muy contrastado que utilizaba en los dibujos de estos años.

• **La Cogida y la Muerte.** (Fig, 37)

Para Federico García Lorca, no había duda ninguna de que la muerte de Ignacio estaba escrita. Según él, aunque el torero hizo todo lo posible por sustraerse a la muerte que intuía, le fue imposible zafarse de la fatalidad⁹⁴.

⁹² CABALLERO, José. Opus. Cit. 1983. Pág. 201.

⁹³ Ibídem.

⁹⁴ AUCLAIR, Marcelle. *Enfances et mort de Federico García Lorca*. Editions de Seuil. París, 1968.

Uno de los elementos fundamentales de la primera parte del poema es el silencio, la contención de todo lo que rodea al enfermo. Para Federico era importante que el ambiente predominante fuera el silencio, no la quietud, el silencio:

“Sólo hay gente que espera en silencio. Siempre el silencio, sin gestos, sin aspavientos. El silencio más solo y más profundo. El climax no puede ser más angustioso ni más tenso. Continúan sonando, tensos también, implacables, los insistentes sonidos del bordón”⁹⁵.

⁹⁵ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *La espera angustiosa*. AMFTC.



Fig. nº 37.-*La Cogida y la Muerte*. Ilustración de José Caballero para la primera edición del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. 1935.

El dibujo representa el momento en que el toro arremete contra el torero y este es cogido por mujeres para llevárselo a la enfermería. Sólo aparecen mujeres auxiliando al torero porque para José :

“Eran las más afectadas, las más desesperadas, las más valientes en una tragedia así... Sólo hay un hombre, un peón, que asoma por detrás de la barrera, pero ya nada puede hacer para salvarle... Fueron las mujeres enloquecidas las que saltaron desde los tendidos, las que se llevaron las manos a la

cabeza, las que lloraron abrazándose, las que quisieron hacer su último quite con sus pañuelos...⁹⁶.

Sobre ellas hay un ángel que les ayuda picando al toro para quebrar su fuerza y un peón que asoma detrás de la barrera. El torero lívido llevaba las “Últimas banderillas de tinieblas” y el toro todavía con toda su fuerza lleva unas cintas con la palabra “muerte”. Debajo una figura descabezada y con un collar metálico que simboliza la muerte, espera pacientemente con un abanico.

· **Cuerpo presente.** (Fig. 38)

En el último dibujo José Caballero representó el velatorio del cadáver: En un espacio sin definir, tan solo se ve una puerta y un espejo que no se sabe de dónde cuelga, está el cuerpo yacente del torero al que velan tres arcángeles: San Rafael de espaldas cogiendo una cinta negra del cuerpo, San Gabriel y volando al fondo, el más guerrero de los tres, San Miguel con el cuerpo horadado y una banderilla clavada en su mano derecha.

En el aire hay una figura borrosa cubierta con un paño blanco que se tapa la cara con las manos para ocultar su llanto. Representa el amor ausente que hace alusión a La Argentinita, el gran amor de Ignacio Sánchez Mejías, a la que la familia prohibió la entrada. Detrás de ella un espejo en donde se refleja la tragedia y sobre todo el amor.

Al fondo una figura que representa la muerte intenta entrar en el cuarto pero le cortan el paso. Es una inmensa figura sin cabeza atada con sogas y llena de huesos que señala con su dedo a quien se va a llevar. También hay un ángel que lleva en sus manos unas ramas y otra figura, un santo padre, que quiere entrar y se lo prohíbe un ángel⁹⁷. En el suelo están clavados estacas y clavos de cabeza anillada con lazos.

⁹⁶ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Segundo dibujo/La cogida*. AMFTC.

⁹⁷ Al parecer esta idea hizo mucha gracia a Federico quien decidió que el santo debía ser San Estanislao de Kotska, un santo polaco que no dejarían entrar porque no entendería nada. Luego cuando los amigos se reunían en la cervecería de Correos, si entraba una persona buscando a alguien y volvía a salir, el poeta le decía en broma a José “Es San Estanislao de Kostka que no le han dejado quedarse”.



Fig. nº 38.- *Cuerpo presente*. Ilustración de José Caballero para la primera edición del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. 1935.

Este último dibujo gustó mucho a Federico y después de oír la explicación de José le contestó: “Tus dibujos son verdaderas tempestades de paños en calma”⁹⁸.

⁹⁸ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *El Llanto/Tercer dibujo*. AMFTC.

Todo el ambiente de estas dos ilustraciones es marcadamente surrealista, del surrealismo que José Caballero ya había comenzado en dibujos como *El armario insólito*, del que se hablará más adelante, pero que a partir de este momento lo desarrollaría al máximo. Con la experiencia de estas ilustraciones, José ha comprendido la importancia del simbolismo poético, ha penetrado en el poema de la mano de Federico y ha ido sacándole el verdadero significado. En estos dibujos realiza por primera vez una unión de diferentes elementos, personajes y ambientes que aparentemente nada tienen que ver entre sí pero que están unidos por un invisible hilo poético, e introduce muchos de los motivos que utilizará recurrentemente en su obras posteriores como personajes sin cabeza, ángeles, clavos anillados con lazos, espejos o manos oradadas.

Las ilustraciones llamaron la atención de la crítica y merecieron el elogio de Manuel Abril cuando fueron expuestos en la I Feria del Dibujo que organizó la Sociedad de Artistas Ibéricos dentro de la Feria del Libro, que entonces se celebraba en el Paseo de Recoletos⁹⁹. La Feria del Dibujo ocupaba cuatro casetas y José Caballero expuso catorce dibujos, entre los que se encontraban los del *Llanto*, en la última. Manuel Abril, uno de los críticos más enterados del momento y valedor de la Sociedad de Artistas Ibéricos los elogió por dos veces¹⁰⁰:

“En la cuarta caseta, por último, los más avanzados, los superrealistas - que son, por paradoja, los más arcaizantes - imponen por la seriedad y fortaleza de su empeño; José Caballero da la nota sensacional de la caseta. Por la seriedad y la perfección del trabajo, por lo sabroso, también, de las evocaciones y sugerencias poco menos que insospechadas. Caballero asombra - es la palabra - con sus espléndidos dibujos a la memoria de Ignacio Sánchez Mejías”¹⁰¹

También Miguel Pérez Ferrero desde el *Heraldo de Madrid* elogió las ilustraciones y en particular la orla con el retrato en la que el artista “ha dado con el parecido y con el carácter”¹⁰².

Allí fue donde José vendió su primera obra, uno de los dibujos del *Llanto* que le compró el editor catalán Gustavo Gili, Presidente de la Agrupación de Editores Españoles que organizaba la Feria del Libro.

⁹⁹ PÉREZ SEGURA, Javier. Opus cit. . Pág. 745.

¹⁰⁰ ABRIL, Manuel. “La Feria del Dibujo”. *Blanco y Negro*. Madrid, 26 de mayo, 1935. Y *Diario de Madrid*. 8 de mayo, 1935.

¹⁰¹ ABRIL, Manuel. *Diario de Madrid*, 8 de mayo 1935.

¹⁰² PÉREZ FERRERO, Miguel. “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”. *Heraldo de Madrid*. 9 de mayo, 1935.

Federico y José fueron objeto de un homenaje, en la página literaria *Letras* del periódico *La Provincia* de Huelva, por la publicación del *Llanto*. En esta página se incluían textos de Carmen Conde, Adriano del Valle, Rogelio Buendía, Rafael Manzano, Carlos María Vallejo y J. Pérez Palacio¹⁰³. En Madrid se hicieron eco de él y se sumaron los periódicos *Heraldo de Madrid*, que publicó una caricatura de José realizada por Del Arco, y *EL sol*, en donde se publicó la caricatura de Federico del mismo autor¹⁰⁴.

En ese tiempo el poeta le encargó un mural con el tema de la cogida de Ignacio Sánchez Mejías para la casa familiar *La huerta de San Vicente* en Granada para que lo hiciera durante el verano del 36. El mural nunca se pudo hacer por el estallido de la guerra y tan sólo queda un boceto a lápiz de una figura femenina¹⁰⁵.

Años después, recordando las conversaciones que había mantenido con Lorca, José Caballero mandó encuadernar sus dos ejemplares del *Llanto* con varias hojas en blanco y en ellas dibujó todas aquellas ilustraciones que no pudo realizar entonces sobre “El muro blanco de España”, “Los toros de Guisando” o “Torero árbol”¹⁰⁶.

En estas ilustraciones posteriores José Caballero intenta continuar con el espíritu surrealista con que fueron concebidas las primeras pero de forma más abigarrada. Son dibujos realizados con más seguridad en los que se remarca la visión trágica debido a los acontecimientos que el pintor había vivido para entonces y a su convencimiento de que el *Llanto* había sido un poema premonitorio de la propia muerte del poeta y de la Guerra Civil.

En estos nuevos dibujos la figura de Federico aparece en más de una ocasión aunque en muchos casos no necesariamente relacionada con el *Llanto* sino como símbolo de la tragedia que asoló a España.

¹⁰³ *Letras* página literaria del diario *La provincia*. Huelva. 30 de agosto de 1935. Pág. 3. Los textos incluidos fueron: “Prologuillo a José Caballero” de Adriano del Valle, “García Lorca y Pepe Caballero” de Rafael Manzano, “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Carlos María de Vallejo, “Correo literario” de Carmen Conde y “Lo antianecdótico andaluz de Pepe Caballero” de J. Pérez Palacio.

¹⁰⁴ El recorte de las caricaturas se conserva en el archivo personal de José Caballero. AMFTC.

¹⁰⁵ El boceto de 65 x 73 lo donó el pintor a la casa - museo de Federico García Lorca en Fuentevaqueros, Granada en los años ochenta.

¹⁰⁶ Realizó veinticuatro dibujos recordando las conversaciones con Federico y otros ocho en los que aparece la figura de Lorca en escenas extrañas con un ambiente parecido a las del *Llanto*.

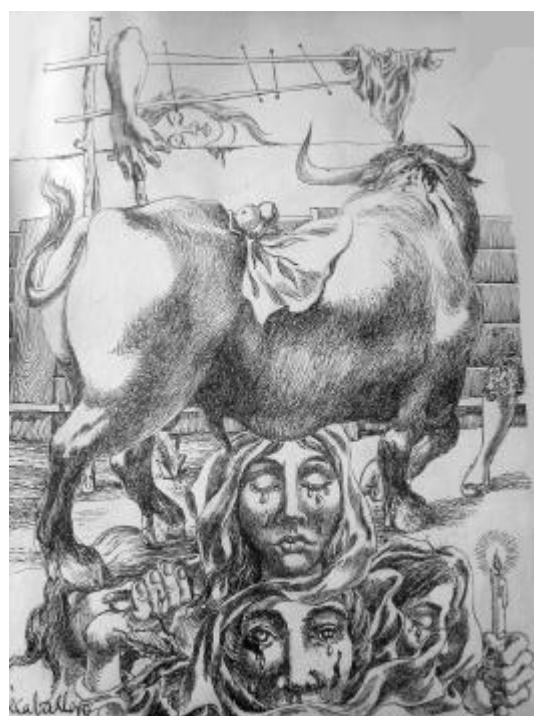


Fig. nº 39 y 39 bis- Dibujos de José Caballero realizados posteriormente recordando las conversaciones mantenidas con Federico García Lorca a propósito del *Llanto*.

Capítulo 4

Obra de los años 30. El surrealismo.

“Nuestro instinto equivale a una órden,
pero no quieres que la cumplamos.
No sabemos los pobres mortales a qué carta quedarnos.
Mandas que inclinemos la copa y prohíbes verterla”

Omar Jayyam. *Rubayyat*

LOS AÑOS TREINTA fueron para José Caballero sobre todo años de aprendizaje y de formación. Durante todo este tiempo, además de hacer los encargos para Federico García Lorca, acudía asiduamente al taller de Vázquez Díaz en donde se dedicaba fundamentalmente a dibujar y a pintar al temple, utilizando el óleo sólo para hacer pequeñas composiciones o bocetos. De aquella época nos han quedado una serie de dibujos y temples, que destacan por su calidad y virtuosismo, y algunos óleos, técnica que no dominaba por completo y cuyas obras en algunos casos denotan su inexperiencia.

Los óleos realizados casi siempre sobre cartón nos resultan más inexpertos sobre todo en comparación con lo que era capaz de conseguir con el lápiz o el temple. Esto no es de extrañar porque si con el lápiz y las témperas tenía José una gran experiencia, con el óleo comenzó a trabajar muy tardíamente. En el archivo del pintor se conserva una nota manuscrita de Vázquez Díaz de mayo de 1935 en la que afirma que ese día comenzaba a pintar su primer óleo¹ (Doc. 5). Aunque esto no puede ser tomado como estrictamente cierto ya que en 1932 José expuso dos óleos en Huelva y en 1934 pintó el retrato de Adriano del Valle, podría ser que en el taller de Vázquez Díaz no hubiera hecho más que bocetos para ir aprendiendo a manejar la técnica y hasta esa fecha su maestro no considerase que había hecho ningún cuadro.

¹ AMFTC.

El testimonio de Vázquez Díaz, el de Pablo Neruda, que asegura que entonces José Caballero a penas pintaba², y la diferencia en la calidad de la pincelada, nos lleva a pensar que la obra al óleo de José Caballero de antes de la guerra está realizada en su mayoría en los años 35 y 36 aunque, al estar fechada con posterioridad por el artista, las fechas a veces son erróneas o están adaptadas al momento en que realizó los bocetos, que son en muchos casos anteriores. Así el *Paisaje con palmera* al temple es de 1932, los dibujos que hizo dentro del libro de *El jardinero* de Tagore son de 1934, y los bosquejos a lápiz de *Bodegón del pájaro del agua*, *La sogá*, *El sangriento juego del ajedrez* o *Jugadores de cartas* podrían ser de 1933 o 34, mientras que los óleos con esos mismos motivos seguramente los haría en 1935 o 36. *El retrato de Adriano del Valle*, de 1934, del que se tratará en el apartado sobre el surrealismo, es uno de los primeros óleos importantes que realizó.

En las obras de este momento se aprecia cómo la personalidad de José Caballero se va afianzando. Muestra una serie de factores que a partir de ahora serán fundamentales en sus obras y que en muchos casos continuarán siéndolo toda su vida como una fuerte geometrización del espacio, el gusto por los tonos mates y la gama de los blancos y grises enfrentados a los tierras. Introduce también diversos elementos característicos de los pintores que estaban inmersos en la renovación; son elementos recogidos de diferentes lenguajes y artistas vanguardistas, entre los que destaca Picasso, y asimilados también por otros artistas españoles como Bore, Moreno Villa o Rodríguez Luna: la línea negra que define los contornos de las figuras, la importancia de las manos y los pies que aparecen con grandes desproporciones, el enrejillado o las referencias espaciales a penas remarcadas. Esta manera de dibujar, que pasará después al óleo, abarca todos los años que estuvo aprendiendo en el taller de Vázquez Díaz, desde 1931 hasta 1936, aunque a partir de 1933 y sobre todo de 1935 lo va a simultanear con los dibujos surrealistas.

Óleos y dibujos realizados en el taller de Vázquez Díaz.

- **Paisaje con palmera. Temple sobre papel, 1932.** (Fig, 40)

Esta obra fechada en 1932, es una de las primeras que conocemos al temple y uno de los pocos paisajes que José Caballero pintó. Es una obra muy pequeña en la que se aprecia el dominio que ya tenía sobre el temple. El paisaje muestra una palmera en primer plano y unos arbustos en un lugar que podría ser una playa. Utiliza una línea sinuosa de fuerte contorno y manchas de color que no se ciñen a las formas, siguiendo la manera de hacer inaugurada por Picasso. Grises y azules para el fondo, que con el sol negro le dan un carácter melancólico al paisaje, y un rojo cálido para la base.

² NERUDA, PABLO. Declaraciones a Marino Gómez Santos recogidos en una grabación. Barcelona, Junio, 1970. AMFTC.



Fig. nº 40 bis.- *Paisaje con palmera*,
hacia 1935. Óleo.



Fig. nº 40.- *Paisaje con palmera*,
1932. Témpera. 24,5 x 23,5.
Colección Duquesa de Alba.
Palacio de Liria, Madrid.

Con este mismo tema José Caballero pintó un óleo, creemos que hacia 1935. El óleo sigue en todo al dibujo aunque muestra una luz más plateada parecida a la de Huelva y el sol es amarillo aunque con rayos todavía negros.

• **El baile, 1933.** (Fig, 41).

En 1933 José Caballero realizó este cartel para presentarlo al concurso de carteles para el baile de carnaval del Círculo de Bellas Artes. Realizado a la témpera con collage, nos muestra una pareja bailando: él vestido de arlequín y definido sólo por el contorno y sin ningún rasgo en la cara, ella de perfil con una máscara y melena suelta. Destaca una gran mano recortada y pegada como si perteneciera al arlequín pero con una postura imposible que le da a la composición una nota surrealista que a partir de este año comenzará a tener una influencia decisiva.

Los dos personajes, remarcados con una gruesa línea negra y en algunas ocasiones blanca, no muestran a penas color tan solo los grises y blancos del fondo que se transparenta, como si el contorno de las figuras hubiera sido dibujado sobre un muro. Son dos personajes espectrales, casi unas sombras que intentan abrazarse sin llegar a conseguirlo porque sus cuerpos se les escapan entre los brazos.

José Caballero ha logrado construir con muy pocos elementos; la modulación de la línea negra y un colorido muy escueto, una obra muy sugerente, lírica y misteriosa.



Fig. nº 41.- *El baile*, 1933. Técnica mixta sobre papel 88,5 x 65,5.

En esta misma línea realizó otro cartel para presentarlo a un concurso de una caja de pensiones titulado *El emigrante*.

• **Jugadores de cartas. Hacia 1935 o 36.** (Fig, 42)

Con el tema de los jugadores de cartas existen dos dibujos y un óleo. Uno de estos dibujos es el boceto del óleo, mientras que el otro tiene una composición diferente. El dibujo debió realizarlo en el taller de Vázquez Díaz hacia 1934 y el óleo posteriormente, ya en 1935 o 36, aunque está fechado por el pintor en 1934, año en que hizo el boceto.

Son dibujos realizados por José como ejercicios de clase en el taller de Vázquez Díaz ya que el tema le viene de Cézanne al que tanto admiraba su maestro. Los dos dibujos están

hechos a lápiz, con línea continua y un sutil sombreado que los dota de cierto volumen. Se vuelve a repetir aquí la línea continua que crea volúmenes vacíos, formas transparentes que había introducido Picasso, el agigantamiento de brazos y manos, los rostros de grandes rasgos de herencia cubista o el enrejillado para representar los tejidos.

El óleo, realizado posteriormente hacia 1935 o 36, está pintado en tonos grises y blancos intercalados de ocre y sienas. Las figuras construidas con un grueso perfil negro en algunos casos se fusionan o transparentan perdiendo su volumen. El espacio está definido por las sillas y mesa de los jugadores, la retícula que sugiere la existencia de un visillo y las letras del fondo como un escaparate de café nos sugiere la relación con la figuración lírica.



Fig. nº 42.- Jugadores de cartas. Hacia 1935- 36.
Óleo sobre cartón, 54 x 44.

• **Bodegón del pájaro de agua. Óleo, 1935 - 36.** (Fig, 43).

José Caballero pintó varios bodegones de los que nos han llegado hasta nosotros tan sólo dos: *Bodegón con botellas* y este del *Pájaro de agua*. Como casi todas las obras de este momento está fechado con posterioridad en 1934, pero creemos que debió ser pintado hacia 1935 o 36. El tema del bodegón delante de la ventana era un tema recurrente en aquel momento que arrancaba de los que Picasso había pintado hacia 1919 como *Naturaleza muerta delante de una ventana en San Rafael* o *La mesa delante de la ventana* en las que frente a una ventana o balcón abierto al mar, y en donde se distinguen algunas nubes, hay un velador con diferentes elementos como una guitarra, una partitura o un frutero.

En esta obra vemos como José está tanteando una manera de pintar vanguardista utilizando plantamientos de origen cubista pasados a través del tamiz de la figuración lírica. Es una composición en la que los elementos siguen un orden claro en torno a un punto central ocupado por el frutero. Hay elementos figurativos, como el pájaro amarillo, el frutero verde y la ventana abierta, junto a otros representados con formas herederas del cubismo como la mesa y los diferentes planos con que está representado el espacio.

De nuevo vuelve sobre los grises plateados junto a los tierras y sienas pero aquí jugando también con otros colores como el verde del frutero, el amarillo y el azul. Utiliza una pintura muy densa y con una terminación seca para dar esa sensación de muro que siempre le interesó. Esta necesidad de buscar la expresividad no sólo en el objeto representado sino también en los materiales empleados le lleva en este caso a realizar unas incisiones sobre la pintura y a dejar algunas partes sin terminar.



Fig. nº 43.- Bodegón del pájaro de agua. 1935 - 36.
Óleo sobre cartón. 75 x 52,5.

Otras manifestaciones artísticas.

• Frescos en Huesca. 1933.

Durante el verano de 1933 José fue a pasar una temporada a la casa de sus tíos en Huesca quienes le permitieron decorar con pintura al fresco las paredes de una sala. La decoración al fresco era una de las asignaturas que practicaba con Vázquez Díaz, ya que este conocía la técnica perfectamente y le gustaba que sus alumnos practicasen en una pared situada en el jardín de su estudio.

Las pinturas de Huesca, que representaban una verbena, tuvieron un amplio eco en la localidad y llegaron incluso a publicar algún artículo con tal motivo en el periódico local:

“La estancia permanente en Madrid y sus amistades artísticas cultivadas al presente, le han hecho seguir una línea más sincera - según sus palabras- le emociona más el trazo del dibujo moderno...Lo de antes era labor de un niño sincero, pero que se equivoca fácilmente y lo de hoy es la labor de un hombre, sincera también, pero más conocedora de la vida y ambiente”³.

· **Decoración del colmado Saeta. Hacia 1934 o 35.** (Fig. 44).

José Caballero también colaboró con Lorca en la decoración del colmado *Saeta*. Hacia 1934 los hermanos Bozzano, antiguos alumnos de la Residencia de Estudiantes, encargaron a José Caballero la decoración de un establecimiento, especializado en servir manzanilla de Sanlúcar, que inauguraron en la calle del Prado esquina a Santa Catalina.

José pintó un mural, varias témperas e ilustró doce aleluyas de Federico García Lorca. Juan Antonio Morales realizó así mismo un mural. Las aleluyas, cuya letra relata el proceso de elaboración del caldo, las realizó Lorca de manera muy informal ya que se las dictaba a José sobre la marcha, mientras se afeitaba por las mañanas. Al parecer José acudía a su casa para que le dictara una o dos cada día, y así poder hacer el dibujo⁴. Las



Fig. nº 44.- Aleluya al temple sobre papel realizado como decoración del colmado *Saeta*. Texto de Federico García Lorca. Hacia 1934– 35.

³ ATARÉS, Alfredo. “José Caballero y su obra”. *Diario de Huesca*. 26 de julio, 1933.

aleluyas dicen así: “Vamos a cortar las uvas por el campo de Sanlúcar”, “Los verdes racimos pisan con paso de bulería”, “La manzanilla pequeña ya bajaba a la bodega”, “Ya se mete en el tonel con faldas, lazos y piernas”, “Baila señora y compuesta por dentro de las botellas”, “Ya la empiezan a calar en vasitos de cristal”, “Toro de la manzanilla como vuela y como embiste por las calles de Sevilla”, “El manzanillo y su novia la manzanilla “Saeta” les invitan a beber por encima de la puerta”. “Toreros y picadores la beben en veladores”, “Sota, que del vaso no quede ni gota”, “Caballo, con veinte botellas peor es meneallo”, “Rey, la manzanilla es mi ley”⁵.

Las ilustraciones a las aleluyas muestran unas figuras realizadas con planos, de herencia neocubista, cuyos contornos están destacados en algunos sitios con un fuerte sombreado para dar la apariencia de volumen. Los cuerpos son grandes y voluminosos en relación con la cabeza, los pies y los objetos que les rodean como el tonel, el velador, el toro o el caballo que aparecen mucho más pequeños de lo que son en realidad en un intento de remarcar la expresividad de las figuras.

El mural realizado también con témperas representaba un majo y una maja junto a un reloj y el resto de las obras eran *Mujer en la ventana* hecha a la témpera sobre lija, un mapa de Andalucía la baja y una construcción en madera con ventana y reja andaluza⁶.

Tal vez fuera uno de estos bocetos de pintura mural sobre lija lo que envió, junto a Juan Antonio Morales, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1935 y que según nos cuenta el pintor le devolvieron en un lugar muy inesperado:

“Estamos casi en mayo y va a celebrarse la tradicional Exposición Nacional de Bellas Artes. Con todo entusiasmo hemos preparado, Morales y yo, unos bocetos de pinturas murales realizados sobre papel de lija que causan un efecto sorprendente.

Esperamos impacientes deseando conocer el fallo del jurado de admisión; al cabo de unas semanas ansiosas nos llega la noticia en un sobre que trae el membrete de las Exposiciones Nacionales....Se nos dice, como pretexto, que por falta de votos en favor no hemos sido admitidos y que podemos recoger nuestro envíoen la Casa de Fieras del

⁴ Aunque se ha dudado por parte de algún estudioso de Lorca de la autoría de estos versos, José Caballero afirma claramente que fue el propio Federico quién se los dictó. Tal vez el hacerlos de manera tan informal, casi como un juego, les dio un carácter improvisado que no encaja dentro de su obra poética.

⁵ Este establecimiento estuvo muchos años abierto con la misma decoración hasta que en los años setenta se cerró. Uno de los hermanos Bozzano se quedó con las aleluyas y los murales fueron destruidos.

⁶ CABALLERO, José. Anotaciones del cuaderno *Obras realizadas*. AMFTC.

Parque del Retiro. Aquello me pareció excesivo. El criterio del jurado podía haber desestimado nuestras obras, demasiado jóvenes, demasiado impetuosas y apasionadas, pero aquella devolución junto a la jaula del tigre me pareció una broma demasiado dura, y una tarde, con risas, rescatamos nuestros cuadros”⁷.

El surrealismo.

Cuando José Caballero se incorporó al mundo artístico madrileño todos los amigos que frecuentaba, pintores, escultores y poetas participaban plenamente del surrealismo que él asimiló de forma natural.

Desde mediados de los años veinte se venían haciendo numerosas referencias al surrealismo en las revistas literarias más vanguardistas de Madrid y ya en los primeros años treinta existía una corriente plástica surrealista plenamente asentada⁸. En esos años el surrealismo llegó a ser la dirección prioritaria dentro de la vanguardia española y en el núcleo madrileño, formado por artistas llegados de todo el país, esta nueva orientación estética estaba fuertemente arraigada no sólo artísticamente sino también como opción vital.

A partir de 1933 José Caballero comenzó a introducir elementos surrealistas en sus dibujos y ya en 1935 se expresaba plenamente con él tanto en los dibujos como en las escenografías. El surrealismo, sin embargo, no sería para José tan sólo un lenguaje válido durante una etapa de su trayectoria pictórica, sino sobre todo una forma de comportarse y de entender la vida que para siempre asociaría a su amistad con Lorca y con Neruda.

Sin embargo para entender la plena adscripción de José Caballero al surrealismo hay que tener en cuenta una serie de circunstancias y de vivencias que fueron determinantes para él:

- **Andalucía.** En primer lugar el pintor afirma que el surrealismo le viene fundamentalmente del pueblo andaluz. El haber nacido en Andalucía le había dado la oportunidad de vivir una serie de experiencias plenamente surrealistas que le facilitaron la rápida compenetración con ese movimiento. Para él el andaluz tiene unas actitudes, unas contradicciones, unas paradojas, una forma de expresarse, de relatar las cosas exagerando o fantaseando que resultan sorprendentes y en muchos casos descabelladas:

⁷ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *Pintura Española Contemporánea*. Madrid, 1954. Pág. 89.

⁸ GARCÍA DE CARPI, Lucía. *Pintura surrealista española (1924 - 1936)*. Madrid, 1986. Pág. 162.

“Una de las características propias del pueblo andaluz es la exageración, que no es otra cosa que superar la realidad cotidiana y darle otra dimensión a los hechos. Y la práctica de la mentira no es otra cosa que una manera de excitar la imaginación. De ser y ejercer el surrealismo de una forma inconsciente o subconsciente”⁹.

Por otro lado José pertenecía a la burguesía de Huelva, una sociedad muy provinciana y muy cerrada en donde la gente mostraba actitudes contradictorias deseando aparentar lo que no eran, no queriendo enfrentarse a la verdad o tratando de esconder los propios sentimientos y la propia vida como si fueran una vergüenza. José estaba totalmente en contra de esa actitud, de la pequeñez de un mundo anquilosado contrario a todo lo que pudiera amenazar su rutinaria existencia. Para hacer una crítica contra todo eso comenzó a hacer unos dibujos en los que intentaba sacar todos los prejuicios al exterior:

“Quiero hacer hincapié en esto del andalucismo de mis primeros dibujos,...porque creo que la influencia del clima andaluz lo marcó de una forma específica...Lo que yo intentaba...era hacer una protesta lo más hiriente posible contra un mundo de represión y de ocultismo realmente angustioso...Represión y puritanismo. El surrealismo era para mí un atentado que escandalizaba lo más posible a la burguesía megalítica y convencionalista que era el oponente a cualquier tipo de rebeldía”¹⁰.

Era el mismo ambiente, muchas veces asfixiante, que había vivido Lorca en su Granada natal y que reflejaría en las obras que estaba escribiendo en ese momento como *Doña Rosita la soltera* o *La casa de Bernarda Alba*. Esto nos indica que era un tema que le preocupaba vivamente y así lo manifestaba el poeta en una entrevista:

“Los hombres en su mayoría tienen una vida especial que usan como tarjeta de visita. Es la vida que se les conoce públicamente y que ellos mismos presentan diciendo: “Yo soy este”, y que se les recibe pensando “Si usted lo dice...”. Pero esa mayoría tiene también la otra vida, una vida gris, agazapada, torturante, diabólica que tratan de ocultar como un feo pecado”¹¹.

⁹ CABALLERO, José. *Reflexiones* Centro Cultural de la Villa. Madrid, 1992. Pág. 346.

¹⁰ CABALLERO, José. Catálogo Exposición del Banco de Granada. Granada, 1977. Pág. 38.

¹¹ GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Tomo III. 1990. Pág. 597.

Y esta vida oscura es la que trataría de reflejar José Caballero en sus dibujos.

“Confieso que la influencia surrealista en mis primeros dibujos me viene de Lorca y de mi pueblo ya que me encontraba al margen del surrealismo francés, que en un principio yo desconocía por completo. No era necesario forzar la imaginación para encontrar a cada paso la paradoja del comportamiento andaluz, con su temática contradictoria, imaginativa e inexplicable desde el punto de vista de la razón”¹².

La idea de que existía un surrealismo andaluz, e incluso español, anterior a la creación de este por los surrealistas, puede ser tomado como una anticipación, como una manifestación más de que el surrealismo ya existía antes de su formación, algo que preconizaban los surrealistas franceses; Breton y su grupo no sólo admitían esto, sino que para ellos el surrealismo era algo que había existido siempre con profundas raíces en la mente humana¹³.

El andalucismo en los dibujos surrealistas de José Caballero se manifiesta por el fuerte componente imaginativo, propio de las clases populares andaluzas, por el barroquismo y por ahondar en la realidad para mostrar esa otra realidad que son los deseos más íntimos de los personajes. Es un proceso de desenmascarar la vida cotidiana dejando que aflore la parte más irracional de las personas.

- **Lorca.** Como se desprende de lo anterior, fue fundamental para su adscripción al surrealismo la influencia que ejerció Federico García Lorca; tanto por ser andaluz como él, en sus obras literarias y pictóricas José Caballero encontraba un marcado acento andaluz: “No me refiero a un andalucismo folklórico y superficial, sino a algo más profundo y más inexplicable que surge de abajo a arriba”¹⁴, como por las conversaciones que mantuvieron para preparar las ilustraciones del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, porque a partir de entonces su obra se introduce de lleno en el mundo surrealista.

- **Madrid.** Será también muy importante el ambiente madrileño que José comenzó a frecuentar a partir de 1932 en donde el surrealismo estaba muy arraigado entre los poetas y los artistas.

¹² CABALLERO, José. *Algunas notas sobre surrealismo*. Catálogo de la exposición *José Caballero. Los años treinta*. Madrid, 1996. Pág. 14.

¹³ GAUNT, William. *Los surrealistas*. Barcelona 1973. Pág 8.

¹⁴ CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

“Cuando llegué a Madrid el surrealismo estaba en todo su apogeo y virulencia....el confortamiento con aquel mundo me deslumbró desde el primer momento. Era como si aquel lenguaje me fuera ya conocido de antemano y sólo tuviera que unirme a él, sin hacer ningún esfuerzo”¹⁵.

José trabajó amistad con artistas que desde hacía años conocían las ideas surrealistas y las aplicaban en menor o mayor medida a la plástica como Federico García Lorca, Ponce de



Fig. nº 45.- “Pablo y Federico en Recoletos. Madrid 1935”
Dibujo a tinta. 1973

León, Ramón Pontones, Carlos Fernández Valdemoro y muchos otros que las utilizarán en un momento u otro de su producción. También fue importante la influencia que sobre todos ellos ejercían los grandes surrealistas residentes en París; Dalí, Miró y Picasso, que en España se conocían gracias a las publicaciones periódicas tanto españolas como extranjeras que se hacían eco de todas las novedades que producían.

Con la llegada de Neruda José comenzó a frecuentar al grupo de artistas que se reunían en torno a él encabezado por Alberto, Maruja Mallo, Miguel Hernández o Rodríguez Luna, que practicaban lo que se ha llamado el surrealismo telúrico. Participará también en las reuniones que se hacían en casa de Neruda en donde

todo era una pura transgresión de las normas establecidas y en donde se creaba un ambiente de irrealidad, como diría el pintor “un clima muy extraño y muy ajeno a lo que era normal”¹⁶.

¹⁵ CABALLERO, José. *Recuerdos surrealistas con un perro andaluz*. En *El Surrealismo*. Madrid, 1983. Pág. 197.

¹⁶ Declaraciones de José Caballero a Gonzalo Menéndez Pidal recogida en una cinta en el Archivo de Gonzalo Menéndez Pidal.

“Cuando vine a Madrid y tomé contacto con gentes que pensaban y obraban de otra manera- me refiero a mi unión con Lorca, Neruda, Alberti- que me hicieron tomar conciencia de mi expresión surreal que no provenía del surrealismo europeísta, que yo desconocía por completo entonces, sino de un surrealismo popular y andalucista donde las paradojas, los tabúes y la realidad de ambientes contradictorios eran un surrealismo vivido y no intelectualizado. No tenía necesidad de buscar escenas que crearan ese ambiente”¹⁷.

- **Collages de Max Ernst:** En Madrid José Caballero conoció el libro de collages de Max Ernst *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* que le prestó Alfonso Buñuel y le entusiasmó. Refiriéndose a ese libro el pintor afirmará:

“Aquello fue para mí el descubrimiento de mi propia identidad, y también la primera influencia consciente que agregué a mi obra de aquellos años”¹⁸.

José Caballero había conocido a Luis Buñuel por mediación de Federico. Buñuel vivía en París desde 1925 donde había entrado a formar parte del movimiento surrealista realizando las dos películas más emblemáticas del movimiento: *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*. Aunque Buñuel vivía en la capital francesa hacía frecuentes viajes a Madrid y no es de extrañar que fuera en una de estas visitas cuando lo conociera, tal vez hacia 1933. Cuando, después de casarse y tener un hijo, Buñuel se instaló definitivamente en España, en 1934, José lo visitaba en su casa de vez en cuando:

“Vivía en la Avenida de Menendez Pelayo y me invitaba algunos jueves. Eran unas visitas muy raras, en las que apenas hablábamos. Me decía por ejemplo: “Tú has visto *El perro andaluz*?” Y yo contestaba “Sí”. Y luego pasábamos un buen rato sin decir palabra. Luego decía “Te voy a enseñar la mano que se utilizó para *Un perro andaluz*...” Y me la enseñaba : “¡ Cógela, cógela, tenla en la mano!”. Y yo la cogía y la tenía un rato en la mano. Después se la devolvía y volvíamos a estar sin hablar otro tiempo. Entonces me decía “¿Tú has tenido alguna vez un manuscrito del marqués de Sade en la mano?”.

¹⁷ CABALLERO, José. Opus cit, 1977. Pág, 36.

¹⁸ CABALLERO, José . Opus cit, 1996. Pág, 11.

Y yo le contestaba “No, yo no”. Iba a buscarlo y me decía “Te voy a dejar uno: cógelo, tenlo un momento en la mano”. Y yo lo tenía en la mano y luego se lo devolvía....Así eran las visitas a casa de Luis Buñuel”¹⁹.

Buñuel notó que los dibujos de José entraban de lleno en el mundo surrealista y así se lo manifestó y según afirma el pintor esta fue la primera vez que fue consciente de que hacía surrealismo.

A través de Luis Buñuel José conoció a su hermano Alfonso, de una edad más cercana a la suya, con quién en seguida congenió. Alfonso Buñuel, quince años menor que su hermano, sentía una gran admiración por todo lo que Luis hacía y fue este el máximo responsable de su temprana inclinación hacia el surrealismo. En 1933 Alfonso viajó a París, invitado por su hermano, donde conoció a todo el grupo surrealista²⁰. Desde un principio se sintió muy identificado con Max Ernst, cuyos collages le impresionaron vivamente.

Cuando ya en Madrid Alfonso conoció a José Caballero comenzó a introducirle en el surrealismo. Según cuenta el pintor le enseñó a hipnotizar moscas ²¹, práctica a la que eran muy dados tanto él como su hermano Luis, y le prestó el libro de Max Ernst. Este libro tenía toda una muestra de collages hechos en el más puro estilo surrealista que dejaron una fuerte impronta en nuestro pintor.

“Para mí el más puro, el que más había profundizado en el oscuro campo surrealista era Max Ernst, quien había conseguido el propósito deseado con sus *Collages* cambiando sorpresivamente la intencionalidad de los viejos grabados, desvelando lo que había de enigmático en las alcobas del sueño. Era el más perfecto ejercicio de prestidigitación que escamoteaba la verdad para convertirla en sueño”²².

Max Ernst, había hecho una serie de collages a partir de un catálogo del s. XIX que ilustraba distintos aspectos de investigaciones científicas. Recortando las diferentes partes y pegándolas de forma alterada, había creado unas imágenes inquietantes con las que intentaba retar las cerradas convenciones de la sociedad de su tiempo.

¹⁹ CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

²⁰ GARCÍA DE CARPI, Lucía. Opus cit. Pág. 276.

²¹ Conversación grabada por Gonzalo Menéndez Pidal.

²² CABALLERO, José. Opus cit, 1983. Pág 197.

Alfonso Buñuel comenzó a realizar collages siguiendo la técnica de Ernst realizando unas interesantes y a veces muy inquietantes composiciones²³. José Caballero animado por la visión de las imágenes de Max Ernst, y viendo las posibilidades del collage, decidió experimentar con él. Realizó unos collages en la línea de Ernst y Buñuel, que hoy están en paradero desconocido y no disponemos de ninguna referencia fotográfica, y siguiendo esa misma técnica comenzó a hacer dibujos en los que yuxtaponía elementos y personajes que no tenían nada que ver entre sí en lugares insólitos para crear unas imágenes muy abigarradas y misteriosas que buscaban sobre todo la provocación.

Además del libro que le prestó Buñuel, José pudo admirar una selección de collages de Max Ernst que se expusieron en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en marzo de 1936.

En los dibujos que hace José Caballero a partir de 1933 vemos la influencia de Max Ernst en los personajes, en las situaciones y en los objetos, aunque los temas serán recuerdos de su infancia y adolescencia en Huelva y de su estancia en Madrid. El pintor va a tomar sobre todo esos escenarios de casas burguesas llenas de cosas absurdas y habitadas por personajes vestidos a la antigua usanza como ejemplo del “buen burgués”. Son personajes que en muchas ocasiones les falta la cabeza o ésta ha sido sustituida por otros elementos como animales, vegetales u objetos mecánicos que simbolizan el miedo a la pérdida de la propia identidad y que Ernst lo utilizaba como un medio de “abrir las compuertas del pavor ante lo desconocido mental y que termina por ser incluso lo desconocido físico, la negación de la realidad usualmente percibida”²⁴.



Fig. nº 46.- José Caballero fotografiado por Pablo Neruda, 1935. Retocada por el pintor.

²³ José Caballero conservaba uno de los collages de Alfonso Buñuel . AMFTC.

²⁴ GIMFERRER, Pere. *Max Ernst o la disolución de la identidad*. Barcelona, 1977. Pág. 21.

- **Goya.** Otra de las influencias fundamentales en los dibujos surrealistas de José Caballero fueron los grabados y pinturas negras de Goya. Goya era un pintor que desde siempre le había impresionado. Desde los años de Huelva José tenía un cuaderno con magníficas reproducciones de sus grabados. Posteriormente, en la época de estudiante de ingeniería, visitaba asiduamente sus salas en el Museo del Prado y ahora, metido de lleno en los estudios artísticos, la obra del aragonés era motivo de admiración constante.

Durante los años treinta los grabados de Goya tuvieron una gran influencia sobre los artistas españoles, en especial desde la entrada del surrealismo. Los surrealistas veían a Goya como un precursor de sus ideas y consideraban que sus grabados mostraban la parte irracional del ser humano. Buñuel fue uno de sus más fervorosos admiradores y en 1926 llegó incluso a escribir el guión de una película, para conmemorar su centenario, que nunca llegó a realizar²⁵. Sin embargo sería Gómez de la Serna con su libro *Goya* que editó en 1928²⁶, año del centenario, quién mejor apreciará al pintor y a su obra, sobre todo las pinturas negras y los grabados. Además Gómez de la Serna fue el primero en valorar la obra de Goya desde el punto de vista surrealista ya que en el libro que escribió sobre él sostenía la idea de que el pintor aragonés encontraba la liberación en el subconsciente²⁷. Este libro, con sus sucesivas reediciones, ejerció un notable influjo sobre todos los artistas de la época.

- **Cine surrealista.** Por último debemos tener en cuenta la influencia de las películas de Buñuel y Dalí *Un perro andaluz* y *La edad de oro* que encontramos muy en concordancia con los dibujos surrealistas de Caballero.

Un perro andaluz, que gira en torno a los deseos y obsesiones de sus creadores, es una sucesión de imágenes que aparentemente nada tienen que ver entre sí, muy en relación con las experiencias que habían tenido sus autores en La Residencia de Estudiantes²⁸ y con la obra pictórica del propio Dalí: el ojo seccionado por una nube larga y estrecha, los burros podridos o la mano cortada son elementos que recrean las inseguridades, la muerte y los deseos insatisfechos, muy cercano también al mundo de Lorca.

El estreno en Madrid de las dos películas se hizo a principios de los años treinta y posteriormente, en octubre de 1933, hubo un pase conjunto en un cine de la Gran Vía que para muchas personas fue en realidad como un estreno, dado la gran cantidad de gente que acudió²⁹. Resulta muy sintomático que justo a partir de ese año sea cuando José comience a introducir elementos surrealistas en sus obras y que el primer dibujo sea *El armario insólito*, tan en relación con las dos películas. A partir de ese momento sus dibujos tendrán una visión

²⁵ BUÑUEL, Luis. *Goya. Guión y sinopsis cinematográfica*. Teruel, 1992.

²⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Goya*. Atenea. Madrid, 1928.

²⁷ BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. "Introducción al Goya de Luis Buñuel" En *Goya.*, Zaragoza, 1992.

²⁸ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona, 1988. Pág 216.

²⁹ *Ibidem*. Pág 221.

muy cinematográfica presentando una sucesión de planos diferentes que, sin conexión aparente, nos llevan a una misma idea: el deseo de libertad, la poesía y el misterio como elementos fundamentales para la vida.

Todas estas circunstancias hicieron que José Caballero se sintiera fuertemente imbuido por la corriente surrealista y la reflejara en sus obras. En los dibujos trataba de hacer una protesta lo más profunda e hiriente posible contra una burguesía anquilosada:

“En el caso de mis primeros dibujos surrealistas existe un deliberado sentido social u analítico que trata de expresar el desentendimiento entre las diferentes clases sociales. Algo que siempre me preocupó. Sobre todo a medida que se acercaba la fatídica fecha de 1936”³⁰.

Pintó también algún cuadro al óleo con tema surrealista como el *Retrato de Adriano del Valle* de 1934, *El sangriento juego del ajedrez* o *La sogá* de hacia 1935 o 36. Y realizó, junto con Adriano del Valle un acto en el Ateneo de Sevilla que se enmarca dentro del más puro surrealismo.

Dibujos surrealistas.

José Caballero realizó unos catorce dibujos de gran tamaño dentro de la corriente surrealista y un número indeterminado de pequeño formato³¹.

El surrealismo comenzó a aparecer en sus dibujos a partir de 1933 con una serie de características que serán una constante a partir de entonces. En primer lugar hay una mezcla de diversos recursos técnicos: junto a elementos muy modelados con luces y sombras y realizados con gran virtuosismo, introduce otros hechos simplemente con una línea minuciosamente trazada e incluso a veces, otros de trazo tosco, casi infantil. La escala de los elementos variará en función de la importancia que le quiera dar a cada uno y siempre al servicio de la expresividad. Distorsiona las dimensiones al igual que hacía Max Ernst en sus *collages* que alteraba el tamaño de algunas figuras respecto a la composición general para provocar mayor sorpresa en el espectador.

³⁰ CABALLERO, José. Opus cit, 1996. Pág, 14.

³¹ Además de los siete que se describen aquí hay que añadir *El jardín del pecado*, *Los vicios estériles* del 36-38, *Las visitas*, *La cogida de la mujer torera*, *El marica* y *la equilibrista* (inacabado) y *Yerma* y *Exámenes de verano* de después de la guerra.

Estilísticamente, los dibujos surrealistas cambiarán mucho con respecto a los de la etapa anterior. José demostrará una desbordante imaginación con unas imágenes muy turbadoras en las que mezcla diferentes personajes, objetos y escenarios que nada tienen que ver unos con otros, rozando en muchos casos el absurdo. Los elementos se multiplican, la presencia de diferentes personajes estrafalariamente vestidos, sin que nada tengan que ver unos con otros y sin ninguna conexión aparente, cubren la mayoría de la superficie del papel dando una sensación de infinita angustia.

Al igual que en los collages en estos dibujos hay una gran preponderancia de los objetos siempre utilizados como elementos distorsionadores de la realidad. Son objetos a los que se les ha liberado de su utilización primigenia para darle otra ubicación muy distinta que altera la realidad. Sin embargo los verdaderos protagonistas de los dibujos van a ser siempre los personajes burgueses en donde José encontraba el espíritu incoherente y absurdo en el que residía la génesis del surrealismo. En sus dibujos José intentaba mostrar algo que le obsesionaba:

“El desentendimiento que existía entre la expresión popular e instintiva y la elaboración culta e intelectual. Entre el hombre de campo y el de la ciudad, entre el pobre y el rico.... Era todo un mundo contradictorio el que producía la chispa creando un ambiente surreal”³².

Ya desde esos primeros dibujos José Caballero sentía gran interés en profundizar en los sentimientos y actitudes del ser humano y en el destino del hombre. Esto será una seña de identidad de su obra surrealista con respecto a la de otros pintores españoles en general más inclinados hacia un surrealismo telúrico unido al paisaje y al campo.

La mujer es siempre un elemento enigmático. Aparece normalmente con el rostro velado ya sea porque lo tiene vuelto, tapado, sin rasgos definidos o simplemente porque carece de cabeza y en las escasas veces que se le ve tiene doble o triple rostro simbolizando el misterio que la envuelve. Para José Caballero la mujer es siempre un ser enigmático muy difícil de descifrar³³.

Las mujeres van elegantemente vestidas a la moda del siglo XIX y en muchas ocasiones enseñan sus formas femeninas de manera provocativa. Existe un tipo de mujer de gran volumen, con dimensiones monumentales que aparece siempre sentada, normalmente a medio vestir, enseñando veladamente sus grandes senos, caderas y muslos que hemos

³² CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Notas*. AMFTC.

³³ Los pintores surrealistas franceses mostraban en muchas ocasiones mujeres sin cabeza o con el rostro velado, como afirma Xavière Gauthier en su estudio *Surrealismo y sexualidad*, Buenos Aires, 1976, como un símbolo de lo que se le prohibía a la mujer: su participación en el poder y en el trabajo. José Caballero le da este sentido en alguna ocasión como en el óleo *La sogá*, pero en general lo va a utilizar más como un elemento de misterio.

denominado mujer- matrona. En estas mujeres las piernas generalmente no son iguales; mientras una pierna lleva una fina media y un delicado zapato, la otra puede estar desnuda enseñando un pie descomunal y en algunas ocasiones putrefacto.

El hombre nunca es lo que parece. Las figuras masculinas o están en proceso de convertirse en otras cosas, insectos o vegetales, o sólo se ve una parte de ellas. Es muy raro que el hombre aparezca completo; abundan los personajes sin cabeza y otros en los que ésta ha sido sustituida por elementos extraños como piezas de maquinaria, atriles, caracolas o cajas. Suelen ir vestidos de manera impecable pero siempre, como las mujeres, muy anacrónicos. Esta manera de vestir con levita, camisa de cuello duro y lazo anudado al cuello era para el pintor un símbolo del “buen burgués”.

Los escenarios suelen ser casi siempre interiores. O son casas burguesas muy recargadas de muebles y objetos antiguos pasados de moda e inservibles o son lugares extraños. Alguna vez los escenarios están a cielo abierto pero en estas ocasiones siempre aparecen unas perspectivas como si de un escenario teatral se tratara.

José Caballero nos muestra interiores en un intento de sacar a la luz la parte más íntima y recóndita donde se esconden los secretos y los deseos ocultos, las emociones de unos personajes atormentados por su propia condición humana. Pero estos interiores distan mucho de ser sosegados; los suelos están llenos de escalones, agujeros, tarimas o trampillas de las que surgen elementos extraños como manos, palos, paños, pedestales, trampas o rieles de tren. Los elementos se agolpan dando una profunda sensación de inseguridad y una tremenda angustia. Lo mismo ocurre con los techos y paredes que muestran ventanas por donde asoman personajes o se ven escenas casi siempre inquietantes.

En estas estancias la perspectiva es siempre de abajo a arriba dando una visión simultánea del suelo, el techo y los laterales remarcando de esta manera la sensación de escenario teatral y de ahogo. Los suelos en muchos casos presentan una líneas de fuga que marcan la perspectiva y están en relación con las obras de Giorgio de Chirico.

Los objetos. Los objetos en estos dibujos tienen el mismo papel que en los collages de Ernst: objetos liberados de su ubicación que toman una nueva identidad que no tiene nada que ver con la preestablecida. Es una manera de jugar con el espectador para que establezca unas relaciones absurdas entre las cosas: piezas de maquinaria, llaves, clavos, extraños cajones que contienen las cosas más disparatadas, espejos, relojes, figuras geométricas, fichas de dominó, juguetes, alas de mariposa o lagartijas.

Unos objetos especialmente importantes son los alfileres con cabeza anillada que aparecen con profusión en sus composiciones ya sea pinchadas en la carne de sus personajes o clavadas en el suelo. Estas agujas las encontramos por primera vez en el cuadro *La miel es más dulce que la sangre* de Dalí, óleo que realizó en la época de mayor amistad con Federico, quien seguramente le traspasaría a José su simbolismo. José suele utilizar los alfileres para hacer alusión a la tragedia y en muchas ocasiones relacionado con el mundo lorquiano, como se ha visto en los decorados de teatro y las ilustraciones del *Llanto*. En algunas

ocasiones José cambia los alfileres por clavos, símbolo también de tragedia pero tomados directamente de la imaginería popular.

Dentro de los objetos liberados de su contexto se encuentran los miembros cortados como manos, pies, o cabezas que tendrían el mismo origen: la obsesión de Dalí compartida con Lorca y también con Buñuel de las manos y cabezas como elementos autónomos con vida propia. Dalí pinta en sus cuadros de los años veinte manos hipertrofiadas y muchas veces castigadas, en clara alusión a sus fantasías masturbatorias, como en el óleo *Aparato y mano* o en *El perro andaluz*, película de Buñuel y Dalí en la que utilizarán una mano cortada como tema central. Lorca también pintará algunos dibujos en los que las manos o cabezas cortadas y sangrantes sean las protagonistas como los titulados *Las manos cortadas* o *Cabezas cortadas*, ambos de 1934.



Fig. nº 47.- Mano cortada en la película
Un perro andaluz de Buñuel y Dalí

José Caballero introducirá manos cortadas en los dibujos de esta época y también en un óleo. Ya en los dibujos de la primera etapa se ha visto como las manos de los personajes estaban agrandadas con respecto a la figura, pero ahora las manos van a jugar un papel fundamental dentro de la composición. En primer lugar, las manos de las figuras cobran mucha importancia porque en general o carecen de cabeza o no se les ve el rostro y serán estas las que nos definan, en muchos casos, a los personajes. Y por otro lado, las manos se van a liberar de la figura humana y van a cobrar vida propia: manos que sujetan cosas, que atan, que surgen de suelos, techos o muebles.

Los insectos. Aparecen en muchas de las composiciones surrealistas de José Caballero mariposas, libélulas y gusanos. Las primeras están asociadas a la mujer, tema que recogió el pintor de los *Caprichos* de Goya y en particular el titulado *Volaverunt* en el que representó a la duquesa de Alba con alas de mariposa en la cabeza haciendo alusión a un desengaño amoroso y de las obras de El Bosco. Los gusanos y libélulas se asocian a la putrefacción.

- **El armario insólito. 1933.** (Fig, 48)

Este dibujo realizado en 1933 es el primero que entra de lleno en la órbita surrealista. La composición está dividida en dos partes bien diferenciadas tanto en el tema como en la técnica. Mientras que a la izquierda se representa una mandolinista realizado con una línea neta y sin a penas sombreado, a la derecha aparecen dos personajes mirándose a un espejo con un gesto de horror ante lo que ven reflejado en él; en lugar de verse a sí mismos, el espejo refleja la figura deforme de una mujer desnuda. Por encima de ellos hay una serie de personajes alados que sobrevuelan la estancia. Toda esta parte muestra un dibujo mucho más modelado con fuertes contrastes de luces y sombras.

Según José Caballero el tema de este dibujo lo tomó directamente de un suceso ocurrido en un pueblo de Huelva y que alguien contó en su casa, en el que unos padres se habían enterado del embarazo de su hija soltera al verla reflejada desnuda en el espejo del armario de su dormitorio. Espantados ante la deshonor que eso suponía decidieron solucionarlo rezando y pidiendo para que nadie se enterara, sin embargo los fantasmas de la murmuración ya revoloteaban por encima de ellos³⁴.



Fig. nº 48.- *El armario insólito*. 1933. Dibujo a tinta sobre papel. 44 x 65.

A la izquierda, y totalmente ajena a lo que ocurre a los otros personajes, se encuentra la figura de la mandolinista recostada. Esta figura está muy cercana a las realizadas por García

³⁴ Conversación de José Caballero con Gonzalo Menéndez Pidal.

Lorca por la línea continua de trazo casi infantil con ramificaciones que acaban en pequeños puntos.

Los personajes se encuentran en lo que podría ser un espacio cerrado; una habitación con el armario y el suelo con las líneas de fuga, pero sin embargo el fondo está abierto e incluso se ven un árbol flotando y unas pequeñas nubes por lo que parece más bien un escenario de teatro en donde se desenvuelven unos actores.

Con estas dos escenas José Caballero nos muestra los dos mundos antagónicos que él conoce : por un lado el ambiente opresivo de la burguesía provinciana de Huelva y por otro el más poético de Madrid representado por esa figura lírica de la mandolinista.

· **Los dulces placeres del sadismo. Hacia 1934 o 35.** (Fig, 49).

Este dibujo, que no podemos fechar con exactitud aunque creemos que lo hizo hacia 1934 o 35, surgió a raíz de leer *Residencia en la Tierra* de Neruda³⁵. Es un dibujo de una gran fuerza expresiva cuya visión causa un fuerte impacto aunque está roto y vuelto a pegar y le faltan varios pedazos.



**Fig. nº 49.- *Los dulces placeres del sadismo.*
Hacia 1934 - 35.
Dibujo a tinta sobre papel. 63 x 40,5.**

Representa una mujer de tamaño monumental sentada dentro de una estancia agobiante por lo pequeña, tan pequeña que la figura casi no cabría si no fuera porque tiene la cabeza cortada y puesta sobre una tabla que se apoya en su cuerpo. El estado lastimoso de la mujer y el pequeño receptáculo en que está metida nos hace pensar en una cámara de tortura aunque ella misma se está torturando al clavarse un punzón de madera en su pecho desnudo. Sus senos aparecen al descubierto lacerados, ulcerados y con gusanos y libélulas que surgen de ellos.

Las piernas son muy diferentes; mientras que una de ellas está al descubierto dejando ver el muslo putrefacto, la media, la liga y el zapato de tacón, de la otra, tapada por una falda gruesa, sólo se puede ver un descomunal pie por donde salen los humores de la putrefacción.

El cuerpo terriblemente torturado, la putrefacción y la cabeza cortada contrastan con el gesto impasible del rostro y nos hace pensar en la idea que de San Sebastián tenían Dalí y Lorca, santo que les atraía por aparecer siempre con gesto imperturbable a pesar del terrible martirio de que está siendo objeto. Por otro lado este dibujo también se puede relacionar con la idea del carnuzo, carne putrefacta que representa todo lo caduco, anacrónico y pasado³⁶.

³⁵ Ibídem.

³⁶ GARCÍA DE CARPI, Lucía. Opus cit, pag, 151.

Técnicamente es un dibujo realizado con un fuerte modelado buscando un vivo contraste entre luces y sombras. La combinación de una técnica muy virtuosa con un tema tan tremendo era una estrategia de José Caballero para atacar a la burguesía con sus propias armas³⁷.

Según testimonio de María Fernanda Thomas de Carranza este dibujo podría ser uno de los tres que presentó José en la Bienal de Venecia de 1936. De ser cierto habría ido con otro título ya que las obras que mandó en aquella ocasión, de las que no tenemos noticia, se titulaban: *Furor amoral*, *Teoría del recuerdo abstracto* y *El placer amorfo en presencia de los vicios*, título este último que podría corresponder a este dibujo.

· **Esencia de Verbena. 1934.** (Fig, 50).

Esencia de Verbena es un dibujo cuyo título nos remite a los escritos de Gómez de la Serna, la película de Giménez Caballero y los cuadros que Maruja Mallo hizo sobre este tema en los años veinte. Las verbenas eran un lugar de encuentro de los artistas de vanguardia que veían en estas fiestas una manifestación de la alegría popular que había pasado durante generaciones hasta llegar a la época moderna.

Tanto Gómez de la Serna, Maruja Mallo o Giménez Caballero mostraron el lado alegre, divertido y popular de las verbenas. Los óleos de Maruja Mallo nos presentan verbenas llenas de vitalidad en las que aparecen representados todo tipo de personajes, como toreros, manolas, marineros, muchachas y niños, y de diversiones: tiovivos, carruseles, “La ola”, puestos de feria, molinillos y matasuegras pintado todo ello con múltiples y brillantes colores.

José Caballero por el contrario nos muestra, como es habitual en él, el lado más oscuro, la parte más escondida y recóndita de los personajes rodeados de la más absoluta angustia y soledad. Para el pintor las verbenas tenían una parte muy alegre y divertida pero también una parte más triste:

“A veces íbamos a las verbenas , algunas noches con Federico, con Rafael Rapún, con Luis Calzada, con los Higuerras, para la gente era otra cosa, para nosotros, que nos gustaba ir, que nos divertía ir, pero que representaba otra cosa completamente diferente, había algo de tristeza, algo de angustia que yo pienso que se trasluce en ese dibujo. La verbena no era sólo el griterío, el sonar de campanas, de pitos,

³⁷ CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

de cosas de esas, sino que había algo más que ocurría cuando se cerraban las verbenas³⁸.

Y esa parte más melancólica será lo que intente representar. José Caballero presenta la verbena desde varios puntos de vista: Por un lado la parte más onírica representada por ese carrusel inservible, parado que aparece en primer término en el que hay un personaje extraño que según el pintor es el “Delfín de Francia” que habían traído para que visitara una verbena y lleva a su aya detrás. Por otro lado la parte más real simbolizada por tres elementos: esos dos personajes a los que sólo se les ve una parte del cuerpo, que representarían los burgueses que se encuentran un poco desplazados, el hombre apoyado en un paraguas y la mujer como un maniquí con un polisón de hojas y una chimenea humeante saliéndole del cuello, la “cabeza cortada que de tanto llorar se le han salido los ojos hasta caérsele sobre unos pañuelos”³⁹ y esa figura de mujer medio desnuda y amortajada a la que unos hombres, desatados sus instintos sádicos, tiran pelletazos hasta herirla. La parte lírica del dibujo es la pareja de enamorados que, ajenos a todo lo que hay a su alrededor, están sobre una escalera que no se apoya en nada más que en la pura ilusión que los sostiene.



Fig. nº 50.- Esencia de Verbena. 1934. Dibujo a lápiz y tinta. 45 x 62.

³⁸ Conversación grabada por Gonzalo Menéndez Pidal. AGMP.

³⁹ *Ibidem*.

Este dibujo, realizado con una fuerte plasticidad y un vivo contraste de luces y sombras, no está completamente terminado por lo que la parte superior aparece solamente delineado pero sin sombreado. Al parecer el dibujo se lo entregó José a su buen amigo el pintor Rafael Botí para que se lo guardara en su casa antes de la guerra y se lo devolvió en los años cincuenta.

Con este mismo tema realizó otro dibujo en tamaño pequeño al que tituló *La última verbena*. Este lo debió dibujar ya durante la guerra o al terminar esta porque el tema es mucho más trágico. En el centro de la composición un músico ciego que está en un armonium delante de una barraca de feria. Al lado tres figuras de obreros con una sábana para pedir limosna. Delante unos personajes que representan a los burgueses disparando pelotazos contra ellos.

· **Las enfermedades de la burguesía. 1935 – 37.** (Fig, 51).

En este dibujo, comenzado en 1935 pero terminado ya durante la guerra en 1937, José Caballero ha querido reflejar la vida burguesa en su más puro estado. Aparece como elemento fundamental la figura de la propaganda de los emplastos del doctor Winter, personaje recurrente para los artistas surrealistas españoles desde que lo utilizó Dalí en una carta que le mandó a Federico en 1927 en la que le dice haber encontrado un nuevo tipo de San Sebastián⁴⁰. A José Caballero sin embargo, el interés por ese personaje le vino por Pablo Neruda y la figura que de este personaje tenía a tamaño grande en la entrada de su casa. Era una figura que a todos los amigos les atraía y les hacía gracia por lo anacrónico y disparatado que resultaban los bigotes, los pantalones con una pernera más subida que la otra, y los emplastos rojos repartidos por todo el cuerpo:

“Se hablaba mucho del doctor Winter y se convirtió en un personaje al que veíamos y casi saludábamos todas las tardes al entrar o salir de casa de Pablo”⁴¹.

Lo que José Caballero hace en este dibujo es ubicar en un contexto al personaje, en el ambiente burgués que según él le correspondía. El doctor Winter representaba la burguesía más cursi, remilgada e hipócrita, por eso le dibuja subido sobre un carrito muy incómodo con el que se movía por su casa, carrito que representa las convenciones sociales. Tiene un bombín con corona flotando sobre él, aludiendo a su calidad de burgués, y está rodeado por diferentes elementos inservibles como una percha de la que no se puede colgar nada y un

⁴⁰ Carta de Salvador Dalí a Federico García Lorca fechada por Santos Torroella hacia el 18 o 20 de enero de 1927. En *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925- 1936)*. Carta número XIX. Esta figura publicitaria de un hombre decimonónico mostrando estoicamente la forma de llevar los parches lo relacionó Dalí con el San Sebastián y la manera imperturbable de sufrir el martirio. Posteriormente, en 1934, Dalí lo utilizó en la portada del catálogo de su exposición en la Galería Julian Levy de Nueva York.

⁴¹ Conversación grabada por Gonzalo Menéndez Pidal. AGMP.

teléfono que no funciona pero que encima lleva el título de Sr Don, tratamiento que le corresponde a todo hombre acomodado.

A su lado, de nuevo aparece ese tipo de mujer sentada y de formas voluminosas que



**Fig. nº 51.- *Las enfermedades de la burguesía*. 1935 -37.
Dibujo a tinta sobre papel. 62 x 46.**

centra la composición. Va vestida tan sólo con una bata de casa llena de puntillas y encajes abierta por delante y dejando al descubierto unos senos tan perfectos que han sido sustituidos por dos globos terráqueos en los que se puede leer “Ambos Mundos”.

A los lados aparecen las columnas de Hércules con su lema “Non plus Ultra”, frase muy colombina que la introduce el pintor para dejar claro que se trata de Huelva, de la burguesía de Huelva.

Esta mujer tiene varios ojos, ojos que todo lo ven y que la miran, y está haciendo varias cosas a la vez pero todas igual de inútiles; se mira a un espejo en donde sólo se refleja una mano, juega a un diábolo que a veces cae en una caja de huevos, y tiene un pie metido en una palangana con sales para quitar callos y durezas. En una esquina del dibujo aparecen dos manos unidas agarrando al mismo tiempo un rosario y un embudo, es la actitud beata de rezar el rosario y aplicar la ley del embudo.

Tanto el doctor Winter como la mujer aparecen cubiertos por los emplastos de color rojo que tapan todo lo que tienen que esconder, esas “enfermedades” que consideran impropias de su clase.

El dibujo está hecho con tinta negra y roja con un tratamiento muy minucioso y modelado sobre todo para tratar las telas, encajes, puntillas y estampados.

· **Estación de cercanías. 1936.** (Fig, 52).

Estación de Cercanías está fechado en 1936 y al parecer el pintor lo comenzó antes de la guerra pero continuó trabajando en él durante el tiempo que pasó encerrado en su casa una vez estallada la guerra.

Representa la estación de Atocha, un lugar simbólico para José ya que fue lo primero que vio cuando llegó a Madrid desde Huelva. Además las estaciones le atraían de manera especial porque eran sitios en donde siempre había mucha gente de paso que iba y venía cargada de maletas y equipaje, lo que tal vez veía como un simbolismo de la vida.

En este dibujo José Caballero nos ha querido mostrar la impresión primera que tuvo él al llegar a Madrid, la visión de un joven provinciano ante los peligros que le puede deparar la gran ciudad. Un lugar en donde podrían encontrarse todo tipo de amenazas e inseguridades. Tal vez por eso sea este uno de los dibujos más abigarrados en el que se agolpan gran cantidad de escenas, elementos inestables y personajes diferentes. En el centro un personaje sentado, cuya cabeza ha sido sustituida por una pieza de maquinaria, está disparando su escopeta contra una serie de mujeres semidesnudas y con la cabeza tapada con velos. Este hombre, al que le falta la cabeza y por tanto frío y maquinal, es según el pintor el típico chulo madrileño “entre castigador y cruel” que dispara contra unas mujeres subidas en extraños escapeles, provocativas y al mismo tiempo sumisas que tienen marcados los glúteos con un número que las identifica⁴².

Las mujeres como siempre en sus dibujos son seres atrayentes y voluptuosos pero también difíciles y enigmáticos por lo que llevan el rostro velado o presentan doble rostro. Junto a ellas muchos elementos como un gran pájaro, heredero de *Loplop* de Max Ernst, una salamandra, un tocador con cajones imposibles, piezas de geometría, imanes, clavos, un espejo, escalones y trampillas que crean una inquietante sensación de inseguridad.

⁴² Ibídem.

Al otro lado del dibujo una locomotora con el humo que se convierte en una mujer, un soldado de la guerra de África, “que siempre había en todas las estaciones”, herido en una pierna y sobre ellos una gran figura de hombre sin cabeza que con su levita trata de tapar la cara a una gran cabeza de niña para que no vea el espectáculo que se encuentra en Madrid⁴³.



Fig. nº 52.- *Estación de cercanías*, 1936. Dibujo a tinta sobre papel.

Este dibujo, en el que el surrealismo ha llegado a su máxima cota, es uno de los más misteriosos porque todos los personajes resultan enigmáticos y en muchos casos inexplicables. La profusión de elementos siempre nuevos y sorprendentes, la inestabilidad y los extraños personajes provocan una atracción y un magnetismo sobre el espectador del que es muy difícil sustraerse.

• **El último tranvía. 1936.** (Fig. 53)

El último tranvía es un dibujo de marcado carácter político. El pintor afirmaba que había querido mostrar el ambiente del Madrid de la preguerra, aunque por la dureza del tema suponemos que fue comenzado después de julio del 36. Es una alegoría de los horrores de la

⁴³ Ibídem.

guerra en la que se representa el momento en que las pasiones han salido a la calle, han traspasando los muros de las casas para mostrarse públicamente.

El dibujo consta de dos escenas muy diferenciadas: la del tranvía y la de la mujer-matrona. La escena principal muestra las pasiones en estado puro: un tranvía del Madrid de la anteguerra en el que viajan una serie de personajes de manera trágica, atados, amordazados heridos y atenazados que se asoman por la ventana o van encima del techo. En la calle está la muerte, representada por una figura de mujer con un pañuelo atado a la cabeza que oculta su rostro, recogiendo cadáveres, al lado un soldado clava la balloneta en la espalda de un hombre con los brazos en alto que se abalanza sobre la figura de la muerte.



Fig. nº 53.- *El último tranvía*. 1936. Dibujo a tinta sobre papel , 42,5 x 62,5.

La libertad la representa una pequeña figura de mujer sobre un trapecio que se tapa los ojos para no ver lo que pasa. Se encuentra en la cuerda floja y sus piernas comienzan a sangrar. Un hombre del tranvía intenta agarrarse a ella pero no la alcanza.

El odio está representado por esas grandes manos del segundo plano, el puño comunista, la mano extendida, propia del saludo fascista, y el delator con el dedo extendido y

apoyado sobre un bastón que le da suficiente firmeza. Sólo una figura parece ajena a todo ese desastre, la indiferencia representada por una mujer de doble rostro que va sentada plácidamente en lo alto del tranvía.

La otra escena de nuevo nos muestra la figura voluminosa de mujer sentada y agarrada a una máquina de coser como paradigma de la burguesía apegada a sus propias convicciones y ajena a todo lo demás.

Puede ocurrir en cualquier momento. 1936. (Fig. 54)

Este dibujo, fechado en 1936 fue terminado en Huelva una vez comenzada la contienda, por lo que la escena alude directamente a los tremendos conflictos sociales que se produjeron en los meses anteriores a la guerra y al comienzo de ella.



Fig. nº 54.- Puede ocurrir en cualquier momento. 1936.

Dibujo a tinta sobre papel. 66 x46.

Fundación Marfisi, Madrid

Dentro de una habitación de una casa burguesa se agolpan una serie de personajes cuyas actividades ociosas están completamente al margen de la realidad. En el centro se alza un altar con la Virgen de las Angustias en cuyo regazo en lugar de su hijo, sostiene el cuerpo inmenso de un obrero sin cabeza que empuña una escopeta. Las dimensiones de este hombre son tan grandes que los brazos y piernas se salen del altar y la Virgen a penas si puede sostenerlo. Custodiando la imagen se encuentran unos enigmáticos personajes ajenos al cambio de la imagen: un beato sin cabeza, sentado y mostrando sus condecoraciones, sostiene en la mano la vela característica de los adoradores nocturnos de la Virgen, una mujer abanicándose en una mecedora cuya parte inferior del cuerpo se ha convertido en una figura geométrica, aludiendo a la falta de sentimientos y emociones, una niña arrodillada y en ropa interior mira con gesto arrobado la imagen.

Detrás del altar una joven tan sólo preocupada por su belleza y una mujer que se tapa el rostro para no ver los conflictos callejeros, que son una amenaza a su forma de vida, representados por esos brazos desafiantes con el puño cerrado que asoman por la ventana.

Esta obra trasluce una violencia contenida, una calma poco real como si la quietud, el silencio de la estancia pudiera cortarse con un cuchillo. Se le podrían adscribir estos dos versos del *Llanto*:

“...El cuarto se irisaba de agonía”. Parece como si los personajes estuvieran velando un cadáver en un ambiente denso y asfixiante totalmente ajenos a lo que ocurre en el exterior.

“...Y el gentío rompía las ventanas”, la muchedumbre asoma por la ventana enseñando banderas y puños cerrados. El contraste entre esa estancia silenciosa, en donde da la impresión que podría cortarse el aire, y el exterior, donde se han desatado todas las pasiones, es brutal. Tanto como el contraste que existía en el momento de la guerra entre la burguesía, ajena totalmente a los problemas sociales, tan sólo ocupado en la religión y las apariencias, y el pueblo con sus grandes carencias y necesidades. Y es que en esta obra vemos claramente la idea que José Caballero tenía del surrealismo:

“Siempre pensé que el surrealismo era la creación de un estado de intranquilidad, de incomodidad y de denuncia contra una sociedad inalterable que prefiere hacer oídos sordos a toda evolución que vaya contra sus ideas inamovibles”⁴⁴.

⁴⁴ Nota manuscrita de José Caballero titulada *Surrealismo*. AMFTC.

Óleos surrealistas.

José Caballero realizó muy pocos óleos con temática surrealista porque durante esta época a penas pintaba al óleo y los pocos cuadros que hizo, como ejercicio en clase de Vázquez Díaz, tenían su origen en pequeños bocetos a lápiz que había realizado algunos años antes. Sin embargo existe algún ejemplo como *La soga* o *El sangriento juego del ajedrez* que aunque no seguían en absoluto el estilo de los dibujos, por la temática se pueden adscribir al surrealismo. El único óleo que pintó José Caballero en la misma línea que los dibujos fue el *Retrato de Adriano del Valle* que realizó en el verano de 1934.

· **El sangriento juego del ajedrez. Hacia 1935 - 36.** (Fig. 55)

En este óleo aparece como elemento principal el tema de las manos cortadas y sangrantes que tanto atraía a los surrealistas y sobre todo a Buñuel. Como ya se ha apuntado, en varias ocasiones Buñuel mostró a José la mano cortada utilizada en la película *Un perro andaluz* instándole para que la cogiera durante un rato.

Por otro lado hemos visto cómo las manos eran para el pintor un elemento primordial en sus composiciones y cómo desde sus primeros dibujos las agrandaba desmesuradamente. Sin embargo a partir de su incorporación al surrealismo las manos se separarán de los cuerpos y adquirirán vida propia como en este caso en que unas manos separadas de los brazos y todavía sangrando mueven tranquilamente las piezas del ajedrez.

Es una obra insólita en la producción de Caballero de aquellos años en la que nos muestra una escena con un punto de vista muy alto que nos recuerda algunas composiciones de los pintores de la escuela de París, sobre todo de Cossío. Con esta visión tan elevada desaparece prácticamente el espacio dejándonos ver únicamente el velador con el tablero de juego y las manos.



**Fig. nº 55.- *El sangriento juego del ajedrez.*
Hacia 1935-36.
Óleo sobre cartón. 75 x 52.**

En este cuadro podemos apreciar la diferencia que establecía el pintor entre los dibujos y los óleos surrealistas porque si el cuadro está pintado con cierta soltura, no se aprecia en absoluto el virtuosismo, la perfección y el *horror vacui* que muestra en los dibujos. Continúa como en el resto de los óleos con la pincelada gruesa, los contornos sinuosos blancos y negros y una textura seca y mate.

De nuevo nos encontramos con un obra fechada erróneamente con posterioridad por el pintor aunque en esta ocasión por dos veces. Junto a la firma aparece la fecha de 1932 y por detrás, con la letra de José Caballero, 1934. Sin embargo, creemos que las dos fechas están equivocadas ya que es evidente que este cuadro no pudo realizarlo hasta al menos 1935 o 36 en que pintó prácticamente toda su obra al óleo y sobre todo porque entra dentro de la corriente surrealista que no asimiló plenamente hasta 1935.

• **La sogá. 1936.** (Fig, 56)

En esta obra aparece una figura de mujer con el rostro difuminado delante de una ventana abierta al mar con las nubes alargadas que penetran dentro de la habitación. La mujer, que por su actitud hierática podría parecer un maniquí, sostiene una fuerte sogá entre las manos y para que no se pueda soltar tiene clavados grandes alfileres anillados en la mano y los brazos.

De nuevo José utiliza una figura humana como protagonista de una obra. Es una figura sin identidad, una mujer de gran tamaño, tan grande que se sale del marco, obligada a estar en un espacio demasiado pequeño y atada a las convenciones sociales que están representadas por esa gruesa sogá de la que le es imposible sustraerse.

El tema resulta muy turbador porque si bien estamos viendo una persona humillada y completamente despersonalizada, al



Fig. nº 56.- *La sogá*, 1936. Óleo sobre lienzo. 104 x 74. Colección Massaveu. Oviedo. Principado de Asturias.

carecer de rostro, no muestra ningún tipo de rebeldía, todo lo contrario, la mujer está agarrada a la soga con sumisión como si ese fuera su único destino. El destino de la mujer burguesa que ya denunciaran los surrealistas franceses⁴⁵. Las manos juegan también aquí un papel muy importante no sólo por su tamaño sino porque al faltarle el rostro, resultan lo más expresivo de todo el cuerpo.

Técnicamente la obra está hecha con un potente dibujo remarcado por una línea negra que bordea todas las formas. Sigue utilizando una pincelada corta con mucha pasta buscando un acabado seco y un colorido en la gama de los azules con el que llega a un refinamiento superior al de todas las demás obras de ese momento.

De esta obra también se conserva un boceto hecho a la témpera sobre papel en el que el pintor ha introducido otros materiales como tierras y arenas para darle una textura gruesa.

• **Retrato de Adriano del Valle, 1934.** (Fig, 57)

No tenemos datos exactos sobre la fecha en que José Caballero conoció al poeta Adriano del Valle. Aunque al parecer fue Lorca el que los puso en contacto, es lógico pensar que debían de haber coincidido en algunas ocasiones en Huelva debido a que Adriano era una persona muy representativa en la ciudad⁴⁶.

El poeta Adriano del Valle había nacido en 1895 y vivía en Huelva con su mujer y sus hijos debido a su trabajo de representante de maquinaria agrícola. Era una persona profundamente ligada a la vida cultural andaluza y a la vanguardia. Desde un principio se alineó con el *Ultraísmo* y fue uno de los máximos responsables de la revista sevillana *Grecia*. Posteriormente fundó, junto a Rogelio Buendía y Fernando Villalón, la revista *Papel de Aleluyas* en Huelva⁴⁷.

Federico García Lorca conocía a Adriano del Valle desde 1916 y ambos se tenían gran estima como pone de manifiesto la extensa carta que le mandó Federico en 1918 cuando era todavía un muchacho que acababa de publicar *Impresiones y Paisajes*⁴⁸.

José Caballero comenzó a tratarlo durante las épocas de vacaciones que pasaba en su ciudad natal y en el verano de 1934 el poeta le pidió que le hiciera un retrato:

⁴⁵ GAUTHIER, Xavière. *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires, 1976. Pág. 131.

⁴⁶ Sabemos por una noticia del Felipe Morales en el *Diario de Huelva* del 30 de enero de 1931 que Adriano del Valle fue uno de los asistentes a la inauguración a la exposición de retratos que celebró José Caballero en el Círculo Mercantil de Huelva y que asistió en calidad de presidente de la agrupación artística “Alvarez Quintero”.

⁴⁷ Véase el catálogo de la exposición *Adriano del Valle (1895 - 1957)*. *Antología*. Madrid, 1995.

⁴⁸ GIBSON, Ian. Opus Cit, pág. 102.

“En uno de mis veraneos he conocido a Adriano del Valle, poeta viajero que vive entre Sevilla y Huelva. Me ha pedido en seguida que le haga un retrato, y al día siguiente me tenía preparado en su casa un lienzo de dos metros para caber entero. Yo impongo la única condición de que mientras pinto he de oír continuamente música y ha de ser siempre la misma. Adriano prepara un gramófono con discos donde elijo la *Tocata y fuga*, de Bach⁴⁹. Durante treinta días consecutivos, en las tres horas que duraba la sesión, un hijo suyo colocaba una vez tras otra el mismo disco sobre el gramófono, que yo oía cada vez con más deleite y él más pacientemente. Cualquier cambio en el monótono programa hubiera desquiciado mis nervios y habría dado al traste con el retrato”⁵⁰.

Es un retrato al óleo de medio cuerpo en el que Adriano del Valle aparece de perfil dentro de una habitación con una ventana abierta por la que se ven unas nubes alargadas. El poeta muestra unas inmensas manos, casi monstruosas que sostienen una mariposa. Detrás de él un ángel descabezado le sujeta suavemente y delante un maniquí alado con las manos enlazadas.

En esta composición aparecen muchos de los elementos que conforman la estética surrealista de José Caballero como las líneas de fuga del suelo, los clavos anillados atravesando la madera, el espejo, las nubes alargadas que penetran en la estancia, las mariposas o las sombras, muchos de ellos



Fig. nº 57.- Retrato de Adriano del Valle, 1934.
Óleo sobre lienzo. 164 x 109.
Fundación García de Diego. Madrid.

⁴⁹ Al parecer no fue la *Tocata y fuga* de

⁵⁰ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. Opus cit. 1954. Pg 86.

surgidos a raíz de los dibujos del *Llanto* y de las conversaciones mantenidas con Lorca.

José Caballero resuelve los planos con una pincelada corta, buscando el volumen mediante un vivo contraste de luces y sombras. Presenta el acabado de muro de las obras de este momento y unos colores grises y azules plateados que reflejan la luz de Huelva. Sin embargo en esta obra vemos todavía una cierta dureza y un trazo tosco, tal vez debido a que esta fue uno de los primeros óleos que pintó.

A Adriano del Valle le gustó mucho el retrato y en una entrevista afirmó:

“Pepe Caballero pinta lo que ve, lo que inventa y lo que sueña. Su arte tiene algo del tránsito inspirado del poeta y del esfuerzo geométrico del ingeniero...Ha creado en sus obras una tercera dimensión, una especie de estratosfera pictórica poblada de maniqués, instrumentos de física recreativa, bustos de Musas decapitadas, arcángeles a lo Fra Angélico, ferrocarriles según la moda de 1860 cuyas locomotoras lucen auténticos miriñaques metálicos en sus chimeneas”⁵¹.

Cuando José marchó a Madrid comenzaron a cartearse con cierta asiduidad debido a que Adriano del Valle era una de las pocas personas conocidas del mundo de la cultura que vivían en Huelva con las que el joven pintor se podía entender. Se conservan sólo algunas de las que le escribió José Caballero y en ellas vemos como la manera de expresarse y los dibujos que las acompañan están dentro del clima surrealista del momento:

“Yo no sé quien soy por eso no puedo hablar con afirmaciones o negaciones categóricas...Ahora estoy muy compenetrado con los cristales de las ventanas y con lo que se ve en ellos...Voy llegando a aprender lo interesante que es el dadaísmo y he perdido las medidas de las palabras...Hagámonos dadaístas sólo por ahora y terminaremos con los espíritus de cojos y directores de museos”⁵².

Telefonía Celeste.

⁵¹ PÉREZ PALACIO, J. “Entrevista con Adriano del Valle y Pepe Caballero”. *Diario de Huelva*. 20 de septiembre, 1934.

⁵² Carta de José Caballero a Adriano del Valle. AMFTC.

Ese mismo verano Adriano del Valle, que había visto la facilidad que tenía José para dibujar y la gran capacidad de síntesis, le propuso dar una conferencia juntos en el Ateneo de Sevilla. José, que estaba muy imbuído del ambiente surrealista que vivía en Madrid, aceptó encantado y en seguida comenzó a prepararlo.

En una carta José le pide a Adriano que le mande sus poesías “porque quiero ir aprendiéndolas para interpretarlas lo mejor que pueda”⁵³. Esta idea concuerda con lo que por esas fechas estaba haciendo con el *Llanto por Igancio Sánchez Mejías* de Lorca. El meterse de lleno en el ambiente poético para dar forma exactamente a las ideas del poeta.

El acto, que constituye uno de los hechos más relevantes del surrealismo español⁵⁴, tuvo lugar el día 12 de enero de 1935 bajo el título *Telefonía Celeste. Homenaje a Fernando Villalón*. Fallecido en 1930, el poeta y ganadero sevillano Fernando Villalón había dirigido junto con Adriano del Valle y Rogelio Buendía *Papel de Aleluyas* en Huelva. Había formado parte del movimiento ultraísta y participado activamente en los actos que este grupo llevó a cabo en el Ateneo sevillano. Villalón había fallecido en 1930 y Adriano del Valle quiso rendirle un homenaje en el mismo recinto de aquellas míticas veladas.

La conferencia fue muy anunciada y congregó a un numeroso público que llenaba no sólo el salón de actos sino también las dependencias laterales del Ateneo⁵⁵. En la primera parte del acto Adriano del Valle narró de manera exaltada lo que Fernando Villalón significaba en la poesía española. Y la segunda parte, en que Adriano recitó una serie de poemas y José Caballero los interpretó plásticamente, terminó “de forma apoteósica”⁵⁶.

Adriano del Valle hizo la presentación del pintor:

“José Caballero es un gran pintor que por ser muy joven no tiene otra biografía espléndida que la de sus dibujos: ellos hablarán por él, al dialogar con vosotros en el idioma políglota, con el lenguaje septilingüe de los siete colores del prisma ...tizas eléctricas que descargarán sobre el encerado la gran tempestad de sus sueños ya que los dibujos de José Caballero según una bella frase de Federico García Lorca son *Verdaderas tempestades de paños en calma*.⁵⁷”

⁵³ Ibídem.

⁵⁴ GARCÍA DE CARPI, Lucía. “Telefonía celeste”. En el catálogo de la exposición *José Caballero. Del símbolo al signo*. Sevilla, 1991.

⁵⁵ MARTÍN JIMÉNEZ, J. “Conferencia de Adriano del Valle en el Ateneo de Sevilla. Ilustrada por José Caballero”. *Diario de Huelva*. Huelva 13 de enero de 1934.

⁵⁶ Ibídem.

⁵⁷ Ibídem.

Luego, mientras Adriano del Valle leía poemas como *Romance a la muerte de Fernando Villalón*, *Canción de cuna de los elefantes*, *Lo que ha visto el viento del Oeste*, *San Cristóbal*, *Arco Iris*, *La divina Pastora* o *Bahía de Cádiz*, José dibujaba frenéticamente en dos pizarras situadas a los lados del conferenciante. En cuanto terminaba un dibujo rápidamente lo borraba un ordenanza que había en cada una de las pizarras, sin que los espectadores a penas hubieran podido ver lo que había hecho, y se marchaba a la otra pizarra, pasando por delante del conferenciante, a continuar con los dibujos. A pesar de que entre el público había muchos incondicionales, el hecho de no poder ver a penas los dibujos, hizo que la gente comenzara a incomodarse. Para terminar de colmar los ánimos Adriano del Valle se puso en cuclillas y dijo:

“Como soy un poeta
tan surrealista, tan original
y tan nuevo,
ahora mismo me agacho
y pongo un huevo”⁵⁸.

Entonces José comenzó a imitar el cacareo de una gallina y Adriano del Valle se agachó y enseñó a los espectadores un huevo que depositó sobre la mesa. Entre algunos aplausos se impuso la protesta y los silbidos y al día siguiente no tuvo más remedio que dimitir en pleno la Junta Directiva del Ateneo. Sin embargo, esa noche los admiradores y amigos les dieron un banquete-homenaje seguido de una fiesta flamenca⁵⁹.

Telefonía Celeste fue un acto típicamente surrealista por lo que tuvo de provocación en un intento de recordar las veladas ultraístas⁶⁰. Sin embargo el pintor nunca lo consideró como un acto divertido ni jocoso:

“...Aquello no era un acto de humor sino de surrealismo....Todo tenía un aire de revuelta estudiantil porque



Fig. nº 58.- Collage de José Caballero alusivo al huevo que “puso” Adriano del Valle en el Ateneo de Sevilla.

⁵⁸ ANÓNIMO. *El Liberal*. Sevilla, enero 1934.

⁵⁹ MARTÍN JIMÉNEZ, J. *Opus Cit.* 1934.

⁶⁰ El grupo ultraísta, del que formaba parte activa Adriano del Valle, había organizado cuatro veladas entre 1919 y 1921 buscando la provocación en la línea Dadá. Mientras en las dos primeras, organizadas en el Ateneo de Sevilla, tan sólo se trató de un recital de poesía de vanguardia, en las dos últimas, celebradas en Madrid, se buscó la colaboración con los artistas plásticos. En una se decoró la sala con obra de los Delanuy y en la última se exhibieron cuadros de Vázquez Díaz.

los actos más temerarios de la juventud eran actos de surrealismo. En lo que tiene de ensañado aquel acto nos pareció un acto de purificación entre unos gritos de protesta y los deseos de superación contra la indiferencia acomodaticia que condena el escándalo⁶¹.

José Caballero hizo al menos tres carteles para anunciar la conferencia realizados a la témpera con la que consigue unas composiciones muy frescas y espontáneas. En ellos insertó una serie de elementos pertenecientes a su universo particular que dieron como resultado unos bodegones surrealistas en los que había abanicos, espejos o alfileres anillados con un lazo grande atado. Poco después realizó también un collage en el que sobre el perfil de Adriano del Valle pintado a la acuarela aparece un compás y un huevo recortado y pegado que alude a la puesta del huevo en el Ateneo. (Fig, 58)

Ilustraciones de libros.

Además de las ilustraciones para el *Llanto*, José Caballero hizo las ilustraciones para *Escaleras* de Ramón Gómez de la Serna⁶², también de la editorial Cruz y Raya, que siguen a los dibujos surrealistas: estancias cerradas, líneas de fuga, manos que surgen de techo y suelo, pero con una línea más neta y sin tantos elementos.

Después tuvo varios encargos aunque ninguno se llevó a cabo como las ilustraciones para el libro de poemas *Las furias y las penas* que le encargó Neruda, y del que sólo llegó a hacer el dibujo titulado *Sur del océano*, y otro para unos artículos que sobre el *Romancero Gitano* pensaba publicar Luis Rosales y no llegó a hacerse.



Fig. nº 59.- Ilustración de José Caballero para *Escaleras* de Ramón Gómez de la Serna. 1935.

⁶¹ Nota manuscrita de José Caballero tituli

⁶² GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Escal*

• **El jardinero. 1935.**

Por otro lado, José Caballero realizó una serie de ilustraciones dentro de un ejemplar de *El jardinero* de Tagore, sin ánimo de que se publicaran simplemente por el gusto de hacerlo y para su propio recreo, con formas muy expresivas que denotan un gran lirismo.

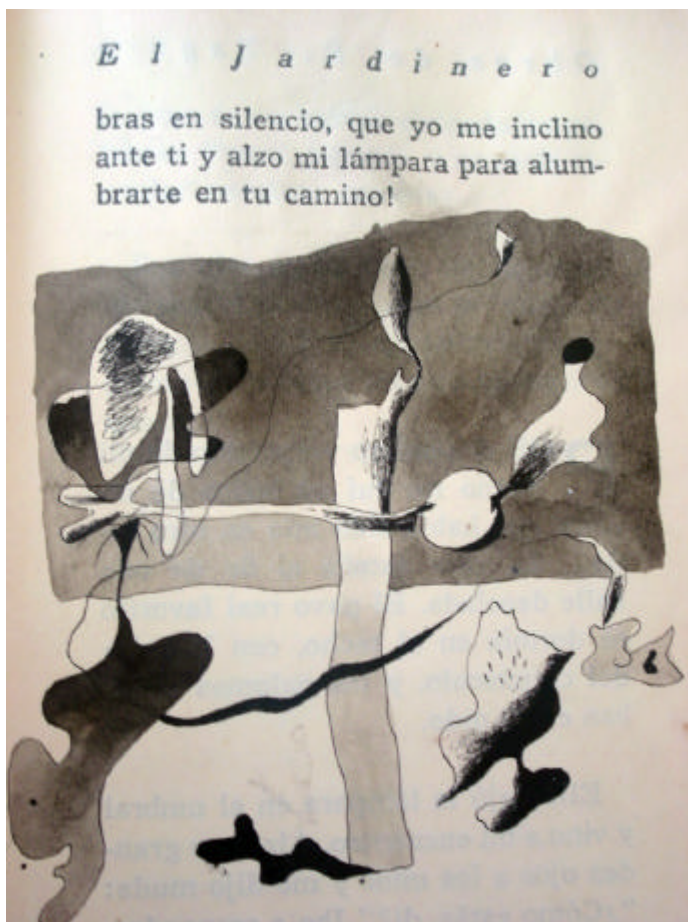


Fig. nº 60.- Dibujo a la aguada realizado dentro de un ejemplar de *El jardinero* de Tagore. 1935.

Tagore era un poeta que por aquellos años entusiasmaba a José y la lectura de sus poemas le hacía soñar con mundos extraños. Dentro del libro se encuentran diecinueve viñetas originales de José Caballero, nueve a color y diez en blanco y negro, realizadas con formas muy expresivas y gran lirismo, y una más de Romero Escassi pintada en los años cuarenta con una técnica muy diferente acercándose más a la estética cubista.

Entre los realizados por José Caballero existen dos líneas diferentes; los realizados en blanco y negro (Fig. 60) que muestran formas orgánicas y sombras muy pronunciadas que les acercan a la estética mironiana y en los que introduce líneas geométricas, letras y números de su universo particular. Y los realizados en color, más cercanos a la “figuración lírica”, con unas

figuras formadas con una línea sin volumen que deja transparentar lo que hay debajo y manchas de color que no se adaptan a las formas. Uno de estos últimos lo realizó en grande al óleo y lo tituló *El jardinero*, igual que el libro. (Fig. 61)

Tenemos noticia así mismo de un ejemplar de *Cántico* de Jorge Guillén ilustrado por José Caballero con dibujos acuarelados en la misma línea de una acuarela titulada *El baile* de 1936. (Fig. 62)

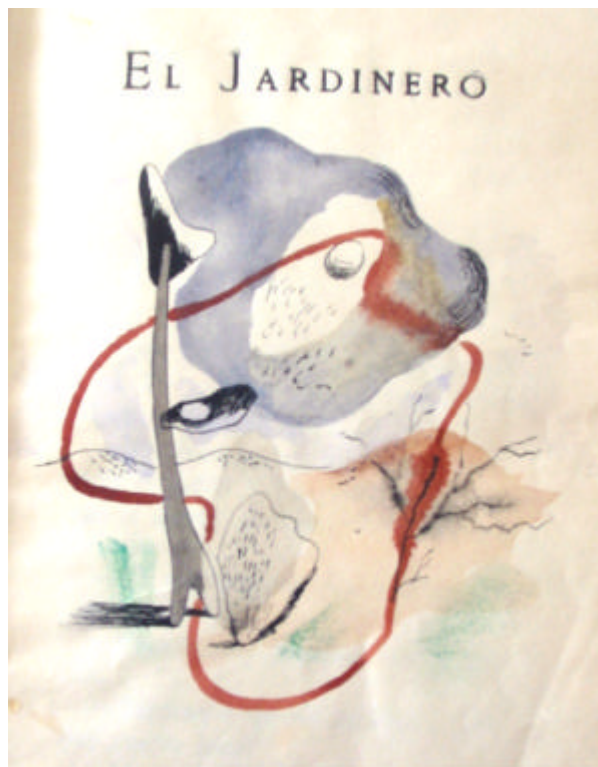


Fig. nº 61 y 61 bis . - Dibujos a la acuarela realizados dentro de un ejemplar de *El jardinero* de Tagore.

Ilustraciones de revistas

Durante estos años José Caballero colaboró en algunas revistas con dibujos surrealistas. En algunas ocasiones, como en la zaragozana *Noreste*, con un dibujo muy barroco, en otras con ilustraciones más líricas como en *5* de Vitoria⁶³ y *Ardor* de Córdoba en la que ilustra un poema de Enrique Azcoaga titulado *Sereno Llanto*⁶⁴. O con dibujos más relacionado con un

⁶³ 5. Nº 3. Vitoria, mayo, 1934.

⁶⁴ *Ardor*. Nº 1. Córdoba, primavera, 1936.



Fig. nº 62.- *El baile*. 1936.
Dibujo acuarelado. 51,5 x 40,5.

surrealismo de formas orgánicas como las ilustraciones que hizo para *Caballo verde para la poesía* o *Nueva Poesía* de Sevilla publicó unos dibujos para ilustrar unos poemas de Jorge Guillén en 1935.

• **Noreste.** (Fig, 63)

En esta revista de Zaragoza, dirigida por Tomás Seral, José Caballero publicó el dibujo titulado *El jardín del pecado* aunque también se le conoce por *El columpio* por las semejanzas que tiene con el cuadro de Fragonard. Esta ilustración se publicó en el nº 11 en el verano de 1935⁶⁵. Posteriormente hizo un dibujo prácticamente igual aunque con algunos elementos cambiados (Fig. 63 bis)⁶⁶.

Es una composición muy abigarrada en la que por medio de una serie de personajes el pintor muestra la represión sexual que existía en la sociedad del momento a la que identificaba con un jardín de pecado.

En el centro del jardín se encuentra una bella mujer de doble rostro que medio desnuda se balancea sobre unas cuerdas en medio de una serie de personajes todos ellos con una marcada represión sexual. Frente a ella un personaje tumbado y encadenado señala debajo de las faldas que se le levantan por el impulso. A un lado una figura andrógina, de ambigua sexualidad y tocada con un ridículo bombín mira enigmáticamente al espectador. Al fondo hay un par de mujeres con el cuerpo y la cara completamente cubiertos con ropas pasadas de moda que les reprimen sus impulsos y detrás una joven desnuda que intenta tapar su desnudez con los



Fig. nº 63.- *El jardín del pecado*. Ilustración aparecida en *Noreste*. 1935

⁶⁵ *Noreste*. Nº 11, 1935.

⁶⁶ Al segundo dibujo sobre este tema, que no podemos fechar con seguridad pero que podría estar hecho en ese momento o ya durante la guerra, José Caballero ha añadido otra cara a la mujer de doble rostro y ha introducido la grafía.

brazos. La figura de doble rostro que se balancea en el columpio simboliza el enigma que para el pintor representaba la mujer.

Estos personajes y los elementos que les rodean como plantas, flores e insectos cubren todo el espacio del dibujo y dan una sensación opresiva y angustiosa que intenta reflejar el ambiente de la sociedad burguesa.



Fig. nº 63 bis.- *El jardín del pecado.*
Dibujo a tinta hacia 1936

- **Línea** (Fig, 64)

José Caballero publicó dos ilustraciones en la revista *Línea* en enero de 1936 que son una de las últimas colaboraciones que hizo antes de la guerra⁶⁷. La colaboración con esta revista surgió a raíz de la amistad que mantenía con el ministro Marcelino Domingo al que conocía por haber vivido durante una época en la misma pensión que él en la calle de Trafalgar. Esta revista, de carácter izquierdista, duró tan sólo unos cuantos números y José participó, junto con su amigo Ramón Pontones, en los números cinco y seis.

La ilustración más importante corresponde al número seis de enero de 1936 titulada *Austeridad salvaje* y según consta debajo era una ilustración para un cartel electoral de Acción Popular que fue tachado por la censura. Es un dibujo a línea realizado de manera

⁶⁷ *Línea*. Revista semanal de hechos sociales n° 5, 17 de enero, 1936, pág. 5. Y n° 6, 24 de enero de 1936. Pág. 6.

mucho más inmediata que los dibujos surrealistas pero sin embargo el ambiente es muy similar a los últimos que realizó antes de la guerra como *El último tranvía* o *Puede ocurrir en cualquier momento*.

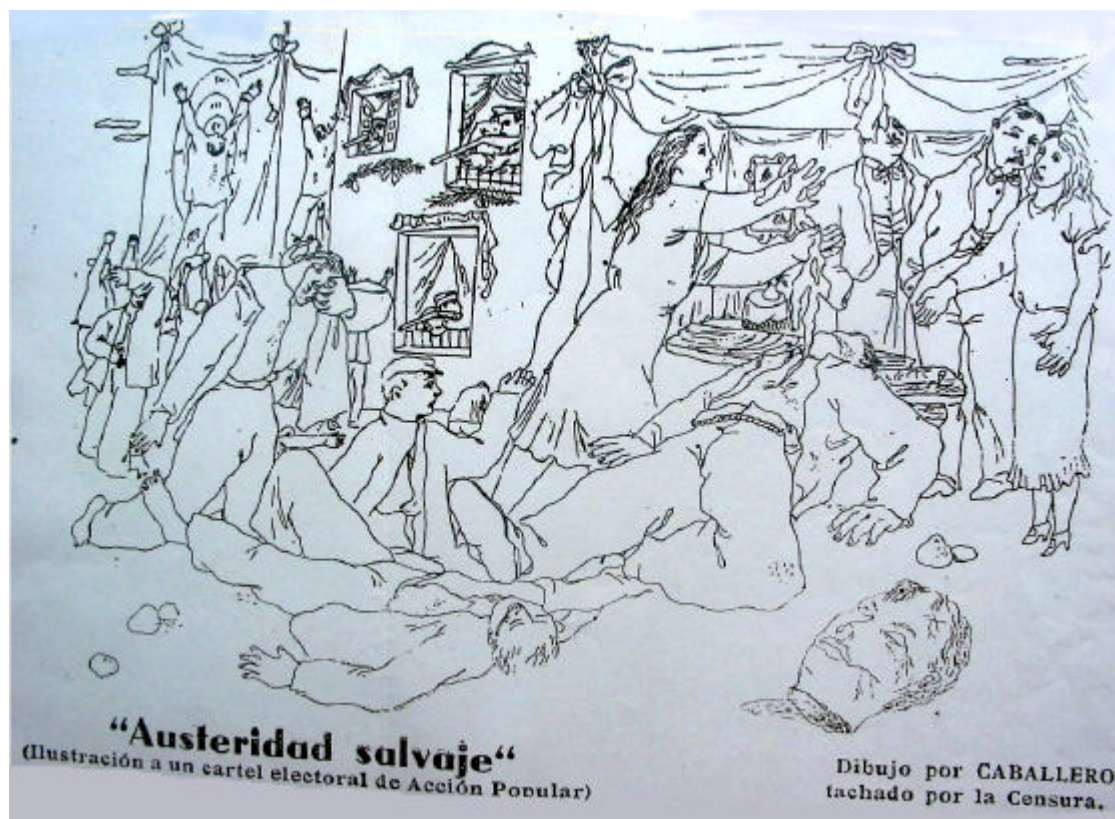


Fig. nº 64.- *Austeridad salvaje*. Ilustración de José Caballero aparecida en la revista *Línea* en enero de 1936.

Es una composición muy violenta y de marcado carácter político dividida en dos ambientes diferentes; por un lado la parte correspondiente al pueblo en que una serie de personajes, que por su forma de vestir podrían ser obreros, se encuentran en el suelo abatidos o de rodillas y con los brazos levantados ante unos soldados que les disparan apostados detrás de unas ventanas y por otro la zona de los burgueses en la que se representan dos hombres y una mujer bajo una tribuna con paños en la que aparecen elementos emblemáticos que utiliza el pintor para representar la sociedad burguesa como el espejo, el velador o los lazos recogiendo los paños. Uniendo las dos escenas una mujer que avanza con los brazos extendidos y las manos ensangrentadas en un gesto de desesperación. En primer término hay una cabeza cortada de gran tamaño, resquebrajada y sangrante tirada en medio de la calle que no tiene relación aparente con lo demás.

El dibujo muestra la violencia que se estaba viviendo en esos momentos en España y constituye una verdadera premonición de los sucesos que se avecinaban. De nuevo el dramatismo de los todos los personajes a excepción de los burgueses, que como suele ocurrir en sus dibujos se encuentran ajenos a lo que les rodea.

Muestra reminiscencias goyescas, sobre todo de *Los fusilamientos del 3 de mayo* por esos personajes con los brazos en alto y otro arrodillado tapándose la cara, y picassianas por la línea neta y el tratamiento de las figuras. En cuanto a la cabeza cortada es un elemento que José trataría en varias ocasiones y que le había llegado a través de Lorca ya que este tenía una verdadera obsesión con las manos y cabezas cortadas. Todas estas referencias están muy asimiladas y el pintor nos muestra un lenguaje propio de gran personalidad. Por otro lado vemos como, tanto en la composición como en la violencia que destila, muestra una clara cercanía al *Guernica* que Picasso pintaría en 1937, casi dos años después.

Capítulo 5

El órgano roto

“El recuerdo de la guerra civil es el eje de mi vida, me marcó de una forma definitiva. Su recuerdo sigue siendo obsesivo para mí”.

José Caballero.

“Perdido está el andaluz
del otro lado del río”

Rafael Alberti. *Balada del andaluz perdido*.

EL TRIUNFO DE LA República se acogió con gran entusiasmo por gran parte de la sociedad española que pensaba que un gobierno republicano podría acabar con muchos males que atenazaban a España. Sin embargo, desde el inicio las reformas de la República resultaron muy tímidas y cuando los sindicatos obreros comenzaron a hacer presión, el gobierno no fue capaz de mantener el orden público y la ofensiva del ejército, de los grandes industriales y de los terratenientes no se hizo esperar. La primera tentativa fue el levantamiento fallido del general Sanjurjo en 1932, la siguiente se optó por la vía parlamentaria a través de la CEDA de Lerroux, entre 1933 y 1935, más tarde con Gil Robles y con el más radical y violento de los políticos de la derecha, Calvo Sotelo. Por último se volvió al levantamiento militar¹.

En 1931, después de la partida del rey, poca gente se declaraba ya monárquica e incluso muchos conservadores se sentían republicanos. Sin embargo la euforia duró poco y después de la Revolución de Octubre de 1934 muchos españoles comenzaron a contemplar el enfrentamiento armado como algo inevitable.

A partir de 1934, con la Revolución de Asturias, la terrible represión subsiguiente llevada a cabo por legionarios y tropas marroquíes al mando del general Franco, y la declaración de independencia de Cataluña, comenzaron a hacerse sensibles las tremendas

¹ TRAPIELLO, Andrés. *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil. (1936-1939)*. Madrid, 1994. Pág. 21.

tensiones que atenazaban a la sociedad. A estos sucesos siguió una época de intensa agitación en la que los españoles se sumergieron de lleno en la política en un intento de buscar una solución a la situación del país.

En febrero de 1936 se celebraron elecciones parlamentarias en las que ganó con mayoría absoluta el Frente Popular, una coalición formada por republicanos de izquierda, socialistas y comunistas. El apoyo de partidos más radicales a los republicanos se hizo con la idea de exigir el rápido cumplimiento de sus promesas electorales. Pero la realidad no fue así, a la victoria izquierdista le siguieron meses de intensa agitación ya que los partidos más extremistas de ambos bandos ignoraron el resultado de las elecciones; los anarquistas y comunistas comenzaron a hablar de revolución, ya que veían que el gobierno no realizaba las reformas esperadas tan pronto como habían pensado, y las derechas consideraban que los más revolucionarios iban a pasar rápidamente a la acción y no confiaban en que un gobierno de carácter moderado garantizara la seguridad de la propiedad y de la religión. Por ello, casi desde el mismo momento de las elecciones, las derechas se confabularon con los militares más autoritarios para derrocar al Gobierno².

Los conspiradores llevaban preparando el golpe durante algunos meses pero lo que precipitó el levantamiento fue el asesinato del líder derechista y principal figura parlamentaria de los partidos conservadores, José Calvo Sotelo. Su asesinato, el doce de julio de 1936, desató un gran escándalo y aunque desde el gobierno se prometió un juicio rápido y corto contra los asesinos, sus partidarios no estaban dispuestos a esperar tranquilamente el cumplimiento de esa promesa³. La muerte de Calvo Sotelo sirvió como pretexto para los golpistas.

Comienzo de la Guerra Civil y Levantamiento en Huelva.

El levantamiento militar comenzó el día 17 de julio en Melilla aunque fue el 18 cuando realmente triunfó en la península. Los militares sublevados fusilaron a todo aquel que no estaba de acuerdo con ellos y, aunque en principio no tuvieron mucho territorio ganado, en poco tiempo consiguieron hacerse además de con las Canarias y el Marruecos español, con toda Castilla la Vieja, Galicia, Navarra y buena parte de Andalucía y Aragón.

A pesar de la rapidez con que actuaron los militares, no contaron con la fuerte resistencia de los republicanos y la posterior entrada en el conflicto de las potencias extranjeras que alargaron la guerra durante tres años en unas condiciones muy penosas.

² JACKSON, Gabriel. *Breve historia de la guerra civil española*. Barcelona, 1986. Pág 41.

³ *Ibíd.* pág, 45.

Se acercaba el verano y como todos los años José Caballero se preparaba para sus vacaciones en Huelva. Ese año, sin embargo, no tenía tantos deseos de ir como en otras ocasiones porque en aquel momento Madrid le ofrecía más atractivos que nunca⁴. Por un lado estaba el grupo con el que se reunía en la Cervecería de Correos al caer la tarde capitaneado por Federico García Lorca y Pablo Neruda y por otro los amigos de su edad con los que mantenía una relación muy cercana como Ramón Pontones, Juan Antonio Morales, Antonio Rodríguez Luna o Alfonso Buñuel con los que pasaba largas horas hablando sobre pintura o sobre los inquietantes acontecimientos políticos del momento⁵. A todo ello había que añadir a su reciente novia, Modesta Fernández. Modesta, que estudiaba Filosofía y Letras, era de León y vivía en la residencia de señoritas María de Maeztu de la calle Fortuny. José la había conocido a través de María del Carmen García Lasgoity, componente de La Barraca, y hacía poco tiempo que salían juntos⁶.



Fig. nº 65.- Verbena de San Juan y San Pedro. Junio, 1936. De izquierda a derecha: José Caballero, J. A. Morales, Adolfo Salazar, López Valencia, Eduardo Ugarte, Federico García Lorca, Rafael R. Rapún, Pepe Amorós y Morán.

⁴CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

⁵ Ibídem.

⁶ Testimonio de María del Carmen García Lasgoity.

El cuatro de julio Modesta partió para León. La noche anterior José y Modesta habían acudido a una verbena instalada al final de los Nuevos Ministerios junto a María del Carmen García Lasgoity y Luis Ruiz Salinas, los dos componentes de La Barraca, para despedirse:

“Nos hacemos fotografías tras de esos cartelones que hay en las barracas de tipo humorístico y agotamos todo el tiempo posible para estar juntos porque ella se marcha ya mañana a pasar sus vacaciones y tardaremos en volver a vernos. En la verbena también se nota un ambiente extraño y tenso como hay en todo Madrid. No sabíamos que sería la última verbena antes de la guerra⁷.”

Ya no le quedaba ninguna excusa para continuar en Madrid aunque inexplicablemente fue retrasando su partida. Por fin, ante la insistencia de su familia que le llamaba inquieta desde Huelva, decidió partir.

La mañana del doce de julio José fue a despedirse de Federico ya que este le había insistido para verse antes de que se fuera pues quería decirle algo muy importante: deseaba encargarle los figurines y decorados de *La casa de Bernarda Alba*, la obra de teatro que acababa de concluir y que pensaba estrenar en el otoño de ese mismo año. Así relata el pintor la conversación:

“Hablamos de los decorados de *La casa de Bernarda Alba*... Me volvió a invitar a ir a Granada, a su casa, para que le pintara un mural en la pared de la huerta de San Vicente que daba a la terraza con el tema de la cogida de Ignacio, cosa que ya me había pedido varias veces y me prometió, si yo iba, que vendría luego él a pasar unos días en Huelva conmigo, cosa que estoy convencido que nunca pensó hacer⁸.”

Y terminará:

“Nos hemos despedido con un abrazo y cuando bajaba por la escalera me ha dicho: -escribeme, no dejes de hacerlo

⁷ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Julio de 1936*. AMFTC.

⁸ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Federico*. AMFTC.

que tenemos que contarnos muchas cosas. Yo también te escribiré.

Bajé la escalera andando sin presentir que era la última vez que íbamos a encontrarnos⁹.”

José tomó el último tren que salió para Huelva la noche del 12 de julio de 1936:

“La noche de mi viaje tuvo un ambiente extraño, casi nadie viajaba en el tren ...y pude tumbarme a descansar en aquella larga noche de viaje. Con frecuencia me despertaba en la parada de las estaciones donde en las pizarras de avisos sobre los trenes se leía escrito “Huelga general”.. ...Al mediodía mi tren llegaba a Huelva donde el ambiente era decididamente de huelga”¹⁰.

Cuando José llegó a Huelva el día 13 de julio los ánimos estaban muy exaltados ya que esa noche habían asesinado en Madrid a Calvo Sotelo y la noticia había corrido como la pólvora por toda España, había una huelga de la construcción y en Huelva las fuerzas populares ya estaban por las calles.

La familia de José se tranquilizó al verle, sin embargo él percibió un ambiente muy tenso en la ciudad intensificado por los disturbios callejeros, las fuerzas populares y algunos asesinatos. Con el levantamiento del 17 de julio y la posterior incorporación de las tropas el día 18, comenzó la Guerra Civil.

En Sevilla se sublevó el general Queipo de Llano y, con una rápida actuación y una firme amenaza de fusilamiento a todo aquel que no apoyara al levantamiento tomó las riendas del poder y estableció un auténtico régimen de terror en toda la zona, no solo en Sevilla sino también en otras ciudades que en seguida se unieron a él: Cádiz, Granada y Córdoba. Las conquistas de las ciudades fueron acompañadas siempre de encarnizadas luchas en sus calles y una terrible represión posterior intensificada por las arengas que Queipo de Llano emitía todos los días desde Radio Sevilla . Queipo de Llano se hizo famoso en toda España dada su manera de hablar cuartelera, despiadada y cruel.

Inicialmente Huelva y muchos pueblos de su provincia, en particular toda la cuenca minera de Río Tinto, continuaron siendo fieles a la República. Queipo de Llano no estaba dispuesto a que nadie se le resistiese y desde un principio dejó muy claro que utilizaría todos los medios necesarios hasta conseguir la total incorporación de toda su región militar.

⁹ Ibídem.

¹⁰ Ibídem.

En esos momentos José intentó ver a sus amigos pero no le fue posible ya que o habían huido o estaban detenidos en un barco en la ría o sencillamente en sus casas le decían que no sabían donde se encontraban¹¹. Había un ambiente muy tenso y José decidió presentarse a los milicianos de la ciudad quienes le recomendaron que hablara con Luis Cordero Bell, el diputado socialista que en esos momentos estaba al mando de las fuerzas populares. José le comunicó que él había firmado un manifiesto en Madrid a favor de los represaliados de Asturias y que conservaba una carta del comité de obreros de la revolución de Asturias dándole las gracias por su adhesión, documento que le sirvió como salvoconducto durante esos primeros momentos¹².

La ciudad estaba cada vez más atemorizada. A los desmanes de los elementos incontrolados por las calles, los asesinatos y los saqueos, se sumaban las amenazas radiofónicas de Queipo de Llano. El general, que se había hecho fuerte en Sevilla, comenzó a inquietarse por la resistencia que le estaban ofreciendo Huelva y los pueblos mineros de Río Tinto y se dedicó a proferir insultos y amenazas por las alocuciones que daba a diario desde Radio Sevilla:

Así el domingo 26 de julio dijo entre otras muchas cosas:

“...Cuanto más grande sea la resistencia más grande será el castigo que sufran y aquellos pueblos cuyos ciudadanos se extralimiten, repito que su castigo llegará incluso hasta la crueldad.

Por ello invito a los pueblos que aún continúan sin someterse a las fuerzas, sobre todo en la provincia de Huelva, para que se decidan a entregarse sin resistencia...Si en un plazo muy breve no hacen esta comunicación al Gobierno Civil de la provincia, tendrán la visita de mis columnas y han de atenerse al castigo consiguiente...”¹³

Los días siguientes Queipo de Llano atacó directamente a los regidores con una amenaza que no tardaría mucho en cumplir:

“Iré a Huelva cuando crea que me puede convenir, y el día que vaya lo haré de tal manera que va a ser posible que no se me escape ni el gobernador, ni Cordero Bell, ni todos esos granujas de directivos que si caen en mis manos darán lugar a

¹¹ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada 1936. AMFTC.

¹² *Ibíd.*

¹³ ANÓNIMO. “La alocución pronunciada por el general de división a las tres de la tarde de hoy” *Abc*. Edición andaluza. 26 de julio de 1936. Pág. 10.

una fiesta pública en Huelva, porque serán fusilados en una plaza.”¹⁴

El día 28 terminó así su alocución:

“Ay Cordero Bell ¡cómo te voy a desollar para aprovechar tu piel...!”¹⁵

Por fin el día 29 de julio se rindió la ciudad ante la amenaza de la columna de legionarios y falangistas que, mandada desde Sevilla por Queipo de Llano, estaba a punto de llegar a la estación de Huelva. Cuando entraron en la ciudad esa misma mañana lo hicieron triunfalmente desfilando por la calle Sagasta y Concepción hasta el Gobierno Civil¹⁶. Los mandatarios habían huido y los voluntarios decidieron organizar “un severo servicio de vigilancia”¹⁷.

Liberaron a las personas que estaban detenidas en un barco carbonero en la ría de Huelva desde el día 27, entre los que se encontraban varios amigos de José, y se dedicaron a buscar sin descanso a todos aquellos que habían apoyado a la República. El 30 de julio lanzaron tres bombas contra la Casa del Pueblo donde se habían reunido “elementos marxistas”¹⁸ y el 5 de agosto ejecutaron al gobernador civil de Huelva y a los tenientes coroneles de la Guardia Civil y de Carabineros en el Conquero¹⁹, aunque no pudieron encontrar a Cordero Bell, quien al parecer había huido en un barco a Casablanca. La represión no había hecho más que comenzar, durante todo el mes de agosto se sucedieron registros, amenazas, denuncias y gran número de fusilamientos y asesinatos.

En el diario *Odiel* se publicaban los trabajos de las columnas de falangistas y militares con el pretexto de pedir ayuda económica a los comerciantes. Esto puede dar una idea clara del estado en que se encontraba la ciudad:

“Sin tregua ni descanso, de día y de noche las escuadras de Falange realizan servicios en armas de custodia,

¹⁴ ANÓNIMO “El general Queipo de Llano vuelve a hablar a las tres de la tarde”. *Abc*. Edición andaluza. 27 de julio de 1936. Pág. 11.

¹⁵ ANÓNIMO. “Discurso radiado anoche, a las diez, por el general Queipo de Llano” *Abc*. Edición andaluza. 28 de julio de 1936. Pág. 4.

¹⁶ ANÓNIMO. “La situación de Huelva. Cómo se tomó la población”. *Abc*. Edición andaluza. 30 de julio de 1936. Pág. 4.

¹⁷ *Ibídem*.

¹⁸ ANÓNIMO “Informaciones del gabinete de prensa afecto al Estado Mayor”. *Abc*. 30 de julio de 1936.

¹⁹ ANÓNIMO. “Ejecutan a los “traidores” en el Conquero”. *Odiel*, 5 de agosto de 1936.

investigación y capturas y los de índole diversa que se les ordena, formando columnas además con el glorioso Ejército, cuerpo benemérito de la Guardia Civil, cuerpo de asalto de carabineros etc, para la reconquista de la provincia a la causa de España.²⁰”

Con esa férrea vigilancia de las tropas la ciudad estaba amedrentada. Cualquier persona podía ser sospechosa y todos tenían la obligación de denunciar hasta los más pequeños movimientos de alguien si se sospechaba que podía haber tenido alguna relación con las ideas republicanas. El 18 de agosto se publicó en el *ABC* de Sevilla un bando del gobernador civil de Huelva:

“El gobernador civil (de Huelva) ha hecho público un bando en el que dispone que todos los vecinos que tengan escondidos en sus domicilios a personas destacadas por su actuación subversiva en los pasados días del movimiento marxista, los entreguen a las autoridades”²¹.

José Caballero ha dejado escrito una larga relación de los posibles temas para dibujos, que al final termina siendo un poema, que da una idea muy clara del ambiente que se vivía en aquel momento:

Temas de Huelva en Guerra

Los primeros falangistas por la calle
 El pueblo tiene miedo
 Fusiles en las calles
 El nuevo saludo obliga al pueblo
 Colgaduras patrióticas en los balcones
 El pueblo se refugia en el silencio
 Todo se militariza de repente
 Ocurren las primeras detenciones
 Los primeros fusilamientos
 La gente mira y calla, tiene miedo
 Parten soldados jóvenes al frente
 Más tarde los devuelven muertos
 Se oyen cantos agresivos de triunfo
 Hay un dolor secreto, una desesperanza
 Un agachar la cabeza a cada reto
 También yo una tarde tuve que partir al frente

²⁰ ANÓNIMO. “A los gremios de comestibles, almacenes, cafés, bares, etc, y a las entidades y particulares en general”. *Odiel*. 4 de agosto de 1936.

²¹ ANÓNIMO. “Contra los que ocultan a los marxistas” *Abc*. Sevilla 18 de agosto de 1936, pág 20.

Como un soldado raso de ingenieros
 También yo fui mirado con desconfianza
 Tratado con desprecio
 Supe a los amigos que mataron
 Y guardé silencio
 Los azules triunfadores por las calles
 Se dan a la caza de brujas,
 A la caza de rojos
 Que no son afectos a aquel sangriento movimiento
 Con disfraz de cruzada
 Todos tienen recelo del de al lado
 Y tratan de leer sus pensamientos
 Por si no fueran tan puros como exigen
 Y merecieran un escarmiento
 Las playas están llenas de soldados
 En las mansiones se alojan regimientos
 de voluntarios fanáticos
 Con un “detente” al pecho....²².

Por el cariz que estaban tomando los acontecimientos, José comprendió que con sus antecedentes en la ciudad era preferible mantenerse encerrado. En una ciudad tan pequeña como era Huelva, tan provinciana y en donde él no había ahorrado esfuerzo para escandalizarla, sabía que era muy peligroso mostrarse en público. En esos momentos las denuncias estaban a la orden del día y como consecuencia los juicios sumarísimos y fusilamientos, tantos, que tuvieron que prohibir la asistencia del pueblo a presenciar las ejecuciones públicas. Por ello José prefirió esperar y no levantar sospechas. Durante este tiempo se dedicó a dibujar terminando alguna de las composiciones que había comenzado en Madrid como *Las enfermedades de la burguesía* o *Puede ocurrir en cualquier momento*.

A primeros de septiembre José escribe a Federico. Después de todo lo que había ocurrido durante ese verano desea comunicarse con su amigo y tener noticias suyas. La carta, al parecer, era bastante inocua y no “llevaba dibujos si nada imaginativo” puesto que él sabía que funcionaba una estricta censura militar en Sevilla. Todavía no sospechaba la suerte que había corrido el poeta pero pronto tendrá una inquietante respuesta.

“Pocos días después recibía mi propia carta expedida por la censura militar de Sevilla. Estaba abierta y pegada con papel de goma del borde de los sellos. La abrí extrañado y dentro, atravesando el pliego de papel, el folio escrito en lápiz rojo ponía estas palabras que no he olvidado nunca. “Por su seguridad personal no vuelva a escribir a esta dirección. ¡ Ojo, primer aviso!²³”

²² CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Temas de Huelva en Guerra*. AMFTC.

Fue entonces cuando su familia, que le había ocultado la noticia, le entregó un periódico atrasado en donde se había publicado el asesinato de Federico García Lorca por primera vez en la zona nacional²⁴.

Aunque la noticia la dan tergiversada, titulándola “Ya se matan entre ellos. Ha sido asesinado Federico García Lorca?” y diciendo que su cadáver había aparecido en Madrid, no es difícil que José intuyera la verdad después de la amenaza de la carta, la certeza de que Federico se encontraba en Granada y el hecho de que en el periódico dieran la noticia llegando incluso al insulto personal, cuando estaban deseosos de publicar la barbarie que reinaba en el otro bando y siempre ponderaban las virtudes de aquellos personajes que se sospechaba que realmente habían asesinado en Madrid²⁵.

José está cada vez más atemorizado. Por su tío Diego se entera de que en el Círculo Mercantil de Huelva se habla de él de forma desfavorable y que tiene fama de rojo y de subversivo. Comprende que su vida corre serio peligro y gracias a la recomendación de un amigo falangista, antiguo miembro de la F.U.E, Bartolomé Aragón, logra conseguir en unos días el carnet de la Falange²⁶ que le daba una cierta seguridad en esos momentos.

Poco tiempo después debe incorporarse a filas, ya que han llamado a su quinta, se presenta en el gobierno militar y es destinado al frente de Peñarroya como soldado raso de ingenieros. Una vez allí, y al enterarse los mandos de que tiene facilidad para el dibujo, le destinan al gabinete topográfico en donde debe levantar planos. Este destino le exime de la línea de fuego.

Lo más probable es que José Caballero llegara a Peñarroya hacia mediados de septiembre y su estancia no debió superar los tres meses ya que para diciembre se encontraba en Sevilla. Parece ser que la madre de José buscó una recomendación para sacarlo del frente y no tardó mucho en conseguirlo. Poco después salió con un permiso como escolta del jefe de la bandera y no volvió más²⁷.

Sevilla.

²³CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Federico*. AMFTC.

²⁴ ANÓNIMO. “Ya se matan entre ellos. ¿Ha sido asesinado el poeta Federico García Lorca en Madrid?” *Odiel*. Huelva, 10 de septiembre de 1936. Pág. 1.

²⁵ La noticia firmada en Madrid dice exactamente: “Parece ser que entre los numerosos cadáveres que a todas horas y todos los días aparecen en las calles, ha sido hallado el de Federico García Lorca. Es tan grande la descomposición entre las filas marxistas que no respetan ni a los suyos. Al autor del Romancero Gitano no le ha valido para escapar del furor rojo el ser correligionario de Azaña en política, en literatura y en ...¿Cómo diríamos? ¡Ah sí! en sexualidad vacilante”.

²⁶CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Historial*. AMFTC.

²⁷ CABALLERO, José. Nota manuscrita de José Caballero titulada *1936*. AMFTC.

A partir de ese momento encontramos a José en Sevilla incorporado en el departamento de Prensa y Propaganda de Falange. Según testimonio de Daniel Zarza, sobrino de Vázquez Díaz y amigo de José, en diciembre de 1936 Caballero llevaba ya algún tiempo incorporado a este departamento, ya que al pasar él por Sevilla el día quince de diciembre de 1936, para incorporarse a filas desde Nerva, se encontró por casualidad con José que ya estaba trabajando en “Plástica” de Sevilla²⁸.

En Sevilla se encontró con amigos como Manuel Díez Crespo, Adriano del Valle, que después le decepcionaría, o Joaquín Romero Murube, amigo de Lorca, que le había invitado a pasar unos días en el Alcázar en 1935 cuando estuvo Federico. Además, el grupo de falangistas que estaba al mando de Prensa y Propaganda, encabezado por Pedro Gamero del Castillo, era gente más culta y en esos momentos intentaban ayudar a quien lo necesitara²⁹. Este grupo lo componían además de Gamero del Castillo, Carlos Ollero, que había pertenecido a la F.U.E y entonces era el jefe de propaganda, José María del Rey Caballero, Manuel Halcón, Alfonso García Valdecasas y Jesús Pavón³⁰. A pesar de que en Sevilla el ambiente no era tan malo, Daniel Zarza recuerda la amargura de José en aquellos momentos en que no tenía a nadie con quien sincerarse³¹.

El departamento de Prensa y Propaganda de Falange de Sevilla, al mando del cual estaba Carlos Ollero, se dedicaba casi exclusivamente a realizar montajes para los actos oficiales que organizaban los mandos del ejército o de la Falange que llegaban a la ciudad y también para otros lugares de España. Hasta la creación de la Delegación Nacional de Propaganda en Burgos fue Sevilla la encargada de la propaganda organizando Te Deum, desfiles conmemorativos, misas de campaña o discursos. Estos eventos eran las manifestaciones preferidas entre los sublevados porque realmente el arte que más entendían era el de los actos de masas y en general aquellos en donde se podía expresar mejor su fascinación por el ritual, la ceremonia y la grandiosidad³².

Uno de los trabajos que José realizó en Sevilla fue la decoración de la Plaza de España para un acto en donde participó el falangista Sancho Dávila. Debido a que el Departamento de Prensa se encontraba en el que había sido el Pabellón Domecq de la

²⁸ Testimonio de Daniel Zarza Vázquez.

²⁹ Al parecer José Caballero fue delatado en varias ocasiones, dos de ellas por el dibujante falangista Chausa, pero gracias a Gamero del Castillo las denuncias no surtieron efecto porque las rompió sin darle mayor importancia. Según el testimonio de Daniel Zarza el caso de Caballero no es aislado ya que Gamero salvó la vida de mucha gente, entre otros la del rector de la Universidad sevillana, Ramón Carande a quién nombró consejero nacional de Falange y a Jorge Guillén hasta que se marchó fuera de España.

³⁰ Testimonio de Salvador López de la Torre.

³¹ *Ibidem*.

³² LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología del franquismo. (1936-1951)*. Madrid, 1995. Pág. 27.

Exposición Universal de Sevilla del año 1929³³, justo en frente de la Plaza de España, José Caballero la contemplaba diariamente y su visión no le era nada grata como nos confirma Daniel Zarza:

“Pepe siempre me decía: Daniel, la plaza de España es horrible, es como una plaza de toros, pero una plaza de toros cursi.”³⁴

Decidió cubrir todo el frente de la plaza para ocultar la decoración de azulejos que tan anacrónica le parecía. Colocó paneles de cartón negro a modo de mural y pintó todo el fondo con fusiles paralelos. Esto, que era el símbolo del antifascismo en Europa, allí pasó desapercibido³⁵.

Durante estos meses que pasó en Sevilla, José colaboró también con el teatro ambulante La Tarumba. A pesar de que se ha dicho en diversas ocasiones que José Caballero fue uno de los fundadores³⁶, lo cierto es que la idea original fue de su amigo onubense Manolo de la Corte y que él colaboró haciendo decorados y figurines para las representaciones. Manolo de la Corte fundó el teatro La Tarumba a principios de 1937 siguiendo la línea de La Barraca; montar obras de teatro clásico que, interpretadas por estudiantes, se representarían por los pueblos de Huelva.

La Tarumba comenzó su andadura en enero de 1937 con una subvención de los comercios de Huelva, un medio muy precario que dio para muy pocas representaciones. Sus actuaciones se circunscribieron a algunos pueblos de Huelva, Sevilla y Cádiz, en donde representaron obras clásicas como *La guarda cuidadosa*, *Los dos habladores*, *El retablo de las maravillas* o *El degollado fingido* y dos espectáculos realizados a partir de romances, canciones y bailes populares titulados *Primero* y *Segundo Pliego de romances*.

Luis Escobar asegura en un artículo publicado en *Y* en febrero de 1938³⁷ que después de su comienzo habían estado ocho meses sin representar debido a “dificultades de toda índole”³⁸, lo que nos demuestra que su vida fue de enero a marzo de 1937 aunque luego hizo una breve reaparición en Sevilla durante la Navidad de ese mismo año con el auto

³³Testimonio de Salvador López de la Torre.

³⁴ Testimonio de Daniel Zarza Vázquez.

³⁵ *Ibídem*.

³⁶ SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca. Teatro Universitario*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998. Pág. 61. Y en VELASCO NEVADO, Jesús. *Historia de la pintura contemporánea en Huelva, 1892 - 1992*. Huelva, 1993. Pág. 122.

³⁷ ESCOBAR, Luis. “La Tarumba. Teatro de la Falange”. *Y* núm 1.. Febrero de 1938. Pág. 50.

³⁸ *Ibídem*.

sacramental *Las Bodas de España* y *El Belén*, representadas ambas con ocasión de la Navidad de 1937³⁹.

Posteriormente sabemos, por una carta de Manolo de la Corte a Dionisio Ridruejo fechada en octubre de 1938⁴⁰ en la que se queja de que Luis Escobar haya comenzado a ensayar el mismo repertorio de La Tarumba con la intención de utilizar sus trajes y se haya llevado a la primera actriz Pepita Oliva, que de la Corte había empezado los ensayos de *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* de Calderón. No podemos saber si se llegó a representar aunque creemos que no porque las dificultades económicas eran muy grandes y ya Luis Escobar había recogido la iniciativa para representar, con algunos actores y obras de La Tarumba y con más medios económicos, en los atrios de las catedrales del norte de España. De cualquier manera para ese momento José Caballero ya se había desentendido del proyecto aunque sus escenografías se siguieran utilizando.

Los decorados y figurines de José Caballero para La Tarumba se conocen exclusivamente por fotografías publicadas en periódicos y revistas de la época⁴¹ y gracias a ellas podemos vislumbrar que seguían la línea de los que había hecho con anterioridad. El pintor mostraba siempre una gran simplicidad de líneas intentando reflejar el sentido más popular para una mayor comprensión de la obra. Daba mucha importancia a la sencillez de la estructura para facilitar el montaje y desmontaje del escenario.

Para *Las Bodas de España*, un auto sacramental del siglo XVI, creó un telón con una representación simplificada del Universo con los planetas, satélites y estrellas. Los personajes, España, Europa, la Ignorancia, la Sabiduría, el Tiempo, la Guerra y la Paz, llevaban trajes muy voluminosos con grandes mangas y sayas, acompañados por capas y gorros adornados con formas simbólicas como nubes ahiladas, estrellas, cruces, tréboles, ramas o figuras geométricas, muy en relación con los elementos surrealista de sus cuadros y dibujos.

Traslado a Burgos.

En febrero de 1938 se creó el Servicio Nacional de Propaganda en el palacio de la Audiencia Nacional de Burgos por indicación del entonces ministro del Interior, Ramón

³⁹ Velasco Nevado en su libro *Historia de la pintura contemporánea en Huelva* cita otras muchas representaciones de La Tarumba como *El cartero del Rey*, *Residencia del hombre*, *La caja de Pandora*, *El reto de Zamora*, *El casamiento engañoso*, *El hijo pródigo* o *El sacrificio de Abraham*. Tal vez pertenezcan a la segunda etapa de La Tarumba, cuando la dirigía Luis Escobar, y por tanto sin ninguna participación en ellas de José Caballero ya que de la primera etapa tan sólo se representaron las que se consignan aquí.

⁴⁰ Carta de Manolo de la Corte a Dionisio Ridruejo fechada el 3 de octubre de 1938. AGA. C. Caja 1346.

⁴¹ *Vértice*. San Sebastián, nº 5 septiembre-octubre de 1937 y nº 14 septiembre de 1938. E Y. San Sebastián. Febrero de 1938.

Serrano Suñer. Serrano Suñer puso como director general a Dionisio Ridruejo, poeta falangista muy famoso entonces por su facilidad de palabra en mítines y discursos. De Ridruejo dependían además de la propaganda, las publicaciones, las revistas *Vértice*, *Destino* y *Jerarquía*, el cine y el teatro⁴².

Para organizar las diferentes secciones Dionisio Ridruejo se rodeó en seguida de escritores e intelectuales como Antonio Tovar para la sección de radio, Laín Entralgo para la de ediciones, Luis Escobar para el teatro y el pintor Juan Cabanas para el departamento de plástica. En este departamento entraron como dibujantes Teodoro Delgado, Romero Escassi, Pedro Pruna y José Caballero.

José Caballero llegó a Burgos desde Sevilla requerido por Dionisio Ridruejo hacia finales de 1937 o principios de 1938. Su estancia en la capital castellana, a diferencia del tiempo pasado en Sevilla, fue muy traumática para el pintor. Burgos era la capital civil, política y gubernamental del nuevo estado, allí estaban o iban de paso militares, obispos, oficiales alemanes e italianos, grandes banqueros como March, tropas moras y todos aquellos que se habían pasado de la zona republicana⁴³. Un abigarrado mundo que confería un ambiente cerrado y hostil muy dado a intrigas y maquinaciones.

En Burgos el trabajo de José Caballero no debió diferir mucho de lo que había hecho en Sevilla. El cometido de la Sección de Plástica era más propagandístico que estético ocupado en preparaciones para desfiles, conmemoraciones o actos patrióticos⁴⁴, tal y como ocurría en Sevilla. Por ello poco después este departamento cambió de denominación, pasando a llamarse “Departamento de Ceremonial y Plástica”, denominación, que como dice Ángel Llorente estaba más acorde con la realidad de sus cometidos⁴⁵.

Ilustraciones para las revistas *Vértice* e *Y*.

Vértice comenzó a publicarse en San Sebastián en 1937 dependiendo de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. Era una revista de formato lujoso y algo frívola que hoy llama la atención con respecto a todos los demás periódicos y revistas del momento. Sus grandes fotografías, sus reportajes e incluso las secciones dedicadas a moda, teatro o deportes la convierten en una publicación dirigido a una élite que desde luego nada tenía que ver con la España en guerra. Sus páginas se iniciaban con una exaltación de la figura de Franco, le seguía información triunfalista sobre la guerra, propaganda de los fascismos europeos y por último secciones dedicadas a temas literarios, artísticos, deportivos, moda y

⁴² TRAPIELLO, Andrés. Opus cit. Pág. 209.

⁴³ Ibídem, pág. 210.

⁴⁴ LLORENTE, Ángel. Opus. Cit. Pág. 93.

⁴⁵ Ibídem.

decoración. *Vértice*, como dice Mainer, en cierto modo era el escaparate cultural de la nueva España⁴⁶.

La revista iba ilustrada a todo color, y tanto la portada como algunas páginas interiores mostraban obras de dibujantes y pintores de concepciones muy distintas como Viladomat, Acha, Sáenz de Tejada, Teodoro Delgado o José Caballero.

Aunque la publicación duró varios años, hasta mucho después de terminada la guerra, lo cierto es que la colaboración de José Caballero se circunscribió tan sólo a cuatro números comprendidos en el periodo que va desde diciembre de 1937 hasta abril de 1938.

A parte de estas ilustraciones son muy pocas las obras de José Caballero que se conocen de este periodo. Pero como nos dice el propio pintor:

“Durante los años de la guerra mi inactividad es casi absoluta por una nostalgia y una fidelidad a mis amigos que me habían formado. Casi no hablo con nadie y hago lo menos que puedo... Me olvido de mi nombre y me busco un seudónimo. Ni siquiera eso, unas letras que reemplazan mi nombre. Me limito a hacer lo que me mandan sin poner nada de entusiasmo de mi parte, cumplo y gracias”⁴⁷.

José comenzó a colaborar en *Vértice* a finales de 1937 tal vez todavía desde Sevilla o nada más llegar a Burgos. Realizó tres portadas y alguna ilustración interior que resultan muy llamativas en una publicación tan triunfalista por mostrar una actitud completamente opuesta al espíritu de la revista que, en general presentaba imágenes de exaltación victoriosa o escenas amables.

Las que realizó José Caballero seguían las mismas pautas de sus dibujos surrealistas de antes de la guerra: mezclar en un ambiente onírico una serie de elementos y personajes que aparentemente nada tienen que ver entre sí. Los paisajes desolados, los personajes anónimos sin rasgos faciales que les identifiquen, o el agigantamiento de las figuras seguirán siendo una constante en sus obras y la introducción del color la aprovechará para dar un mayor dramatismo a las escenas por medio de los fuertes contrastes entre luces y sombras.

Lejos de hacer una exaltación del régimen, José Caballero realizará unos dibujos muy melancólicos, faltos de entusiasmo y algo pesimistas que utilizará para dar vía libre a sus sentimientos más profundos.

Técnicamente el trazo ha cambiado con respecto al periodo anterior, ahora hace unos dibujos más manieristas, más cerebrales, no buscando el impacto sobre el espectador sino haciendo una reflexión sobre las cosas. Esta preocupación existencial le convierte en el pintor más profundo e interesante de todos los que colaboraron en *Vértice*. Sin embargo

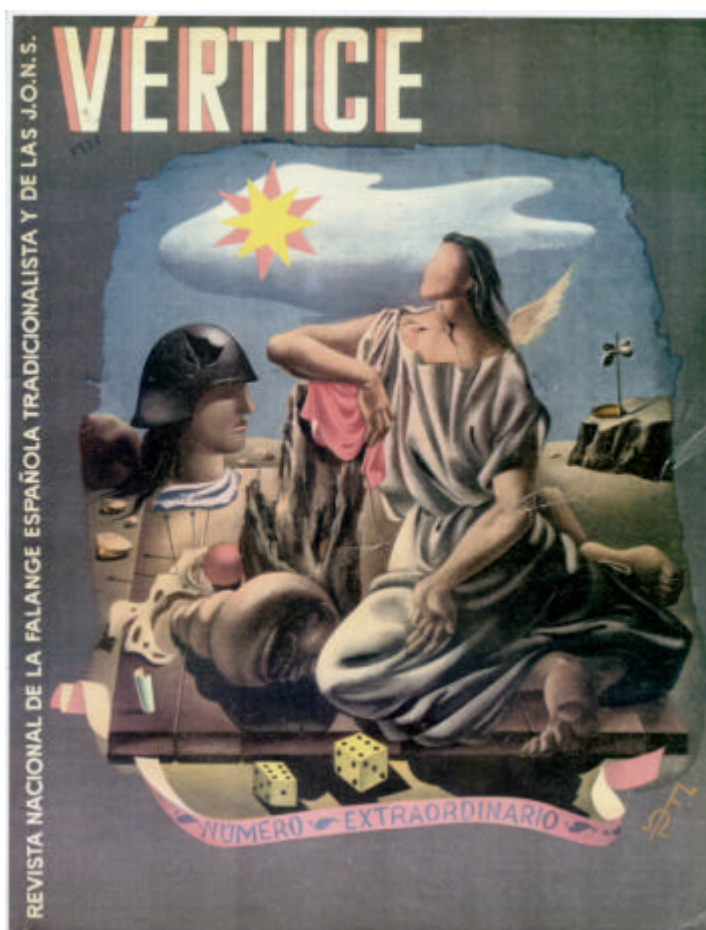
⁴⁶ MAINER, José Carlos. *Falange y literatura*. Barcelona, 1971.

⁴⁷ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Cronología*. AMFTC.

estas obras casi nunca van a ir firmadas con su nombre sino con un emblema , a modo de divisa taurina, formado con las letras M y F en alusión a las iniciales de su novia de aquella época, Modesta Fernández.

• **El soldado roto**⁴⁸. (Fig, 66).

La primera portada que José Caballero realizó para *Vértice* es la titulada *El soldado roto* en la que sobre la desolación de España en guerra, simbolizado por una gran playa, se encuentra una plataforma de madera con unos elementos como si de los restos de un naufragio se tratara. Todo lo que constituía el mundo de José se había desmoronado y tan sólo le quedaban unos cuantos restos. La guerra, que es una presencia absoluta, está representada por una cabeza tocada con el casco roto, un ángel, símbolo de lo intemporal, roto y ensangrentado echa los dados sin saber todavía quien va a ganar la partida, aunque gane quien gane nada volverá a ser igual porque lo único que queda son una serie de elementos ajados y deteriorados, ya sin vida, como la osamenta, la caracola o la madera que están atravesados por unos alfileres de cabeza negra, tocados por la muerte y la destrucción. Al fondo un anemómetro, instrumento meteorológico para medir el viento, nos remite al paso inexorable del tiempo.



Esta ilustración es el primer testimonio de las obras que realizó José durante la Guerra Civil y es una continuación de los dibujos surrealistas que había seguido haciendo hasta el principio de la guerra. En ella sigue utilizando muchos de los elementos con carácter simbólico que introducía en los dibujos aunque adaptados a las nuevas circunstancias. Entre estos elementos destacan la cabeza cortada de perfil, ahora con un casco roto en la cabeza, el ángel de formas monumentales, que ya había utilizado en las ilustraciones para el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* de García Lorca, también roto o los alfileres de cabeza negra proyectando grandes sombras que remiten a la idea de tragedia y muerte.

Fig. nº 66.- *El soldado roto*.

Portada de *Vértice* nº 7-8. Dic 1937 – Enero 1938.

1937- enero, 1938.

En una cinta que hay debajo del dibujo se puede leer “Número extraordinario” pero en un boceto a lápiz de esta obra, que se conserva en el estudio de José Caballero, está escrito “Ha ganado el ángel”. Este era el título que al parecer tenía que ponerle a la témpera pero como él no estaba de acuerdo, en la portada lo sustituyó por “Número extraordinario” ya que la revista abarcaba dos números de la publicación el 7 y 8⁴⁹.

Técnicamente la obra muestra un dibujo muy modelado con un fuerte contraste de luces y sombras y una luz espectral que lo envuelve todo acentuando la carga dramática y dando la sensación de espacio muerto, desolado.

En el interior de este mismo número de la revista aparece un retrato a línea de Modesta que sí está firmado con el nombre completo de José Caballero. En este dibujo, titulado *Estudio del natural*, el pintor realiza una figura de tamaño monumental con un severo contorno lineal y destacando el protagonismo de las manos.

• **El órgano roto**⁵⁰. (Fig, 67)

Tres meses después, en abril de 1938, José vuelve a colaborar en *Vértice* realizando una portada y un dibujo en el interior siguiendo la misma línea intimista que el anterior.

En esta portada el pintor intenta mostrar el sentimiento de pérdida que le ha provocado la guerra. Aparece en primer plano el torso de un hombre, cuyas piernas han sido sustituidas por un pedestal, que intenta avanzar hacia adelante sin conseguirlo porque se encuentra totalmente impedido. Detrás de él un órgano con una figura femenina que se adelanta como una alegoría de la poesía, del momento cultural que había vivido



Fig. nº 67.- El órgano roto.
Portada de Vértice nº 9. Abril, 1938

⁴⁹CABALLERO, José. Nota manus

⁵⁰ *Vértice*. Núm, 9. San Sebastián.

antes de la guerra. Y delante, lo que él en ese momento tiene ante sí: su novia Modesta, a la que ha ido a visitar durante unos días a León y de la que al parecer se había desilusionado⁵¹, aparece en forma de máscara rota con alfileres negros clavados en el rostro, lo que significa que su amor también se había quebrado. La escalera, que simboliza su trayectoria vital, se apoya abajo sobre un papel con el nombre de Modesta, lo único que tiene en ese momento, pero arriba está en el aire puesto que la escalera tiene un lado más corto que otro y tan sólo puede apoyar una parte en el órgano. En el medio de la escalera está el horror de la guerra simbolizado por esos dos pájaros con los ojos vacíos. A un lado aparece la copa de cristal y los molinillos de viento que aluden a la fragilidad de las cosas y al paso del tiempo.

José Caballero fue consciente desde un principio de lo destructiva que había sido para él la llegada de la guerra tanto personalmente como para su creación y por ello el tema de esta ilustración volvió a retomarla posteriormente realizando una reflexión de lo que a posteriori había supuesto la guerra en su vida⁵².



Fig. nº 68.- Una fecha determinada. 1947- 64. Óleo sobre lienzo.
Museo de Arte Contemporáneo. Patio Herreriano. Valladolid

más lo que él entendía por cultura. Sin embargo, su vida se ha estabilizado gracias a la presencia de Maria Fernanda, con quién se casó precisamente en 1964 y cuyo rostro ha sustituido la máscara de Modesta, ya sin quebraduras ni alfileres negros, y al perro Hukako . La escalera que simbolizaba su trayectoria vital aparece ahora perfectamente apoyada en el órgano y ha desaparecido la destrucción de la guerra que representaban las palomas sin ojos.

⁵¹ Te

⁵² .
 poste
 muy
 serie
 aleg
 verb

a, y
 deja
 / una
 y la
 o de
 orado

· **Quizás sí, quizás no** (Fig, 69)

En el mismo número de *Vértice* en que aparece *El órgano roto*, lo hace también una ilustración en el interior que reproduce las cabezas de dos mujeres, una de frente y otra de espaldas tocadas con sombrero y velo y atravesados los dos por un gran alfiler de cabeza negra. Las cabezas están apoyadas sobre un velador en el que hay una serie de objetos recurrentes en sus obras como la copa de cristal, el molinillo de viento, una raja de sandía, una pirindola de madera y un papel con el hierro de ganadería que el autor había adoptado como firma. Al fondo un espejo y dentro de la estancia las nubes alargadas que acompañan casi todas sus composiciones de ese momento.



Fig. nº 69.- Quizás si, quizás no.
Ilustración aparecida en Vértice nº 9.

El significado de esta ilustración responde a las dudas que atenazaban a José con respecto a Modesta, que en ese momento se encontraba en León. La cabeza es un retrato de su novia. El título es de lo más expresivo con respecto al significado: *Quizás sí, quizás no*.

· **Figura femenina con un toro**⁵³. (Fig, 70)

Esta portada, que será la última colaboración de José Caballero para *Vértice*, tiene un concepto más simple que las anteriores. Una figura femenina sentada, casi escultórica y de

⁵³ *Vértice*. Núm, 10. San Sebastián, mayo, 1938.

triste expresión está sentada sobre un espacio indefinido con un pequeño toro saltando sobre sus pies desnudos. Lleva en la mano una rama de olivo.

Al fondo aparecen de nuevo las nubes alargadas, tan características de sus obras de este período, y un fuerte contraste entre luces y sombras aquí ya sin claro sentido dramático, solo melancolía.



Fig. nº 70.- Portada de *Vértice* nº 10. Mayo, 1938.

* * * * *

Al mismo tiempo que realizaba ilustraciones para *Vértice*, lo hizo también para *Y. Revista para la mujer* de la Sección Femenina que había nacido en San Sebastián a imagen y semejanza de la anterior pero dirigida a la mujer. José colaboró tan solo en dos números de *Y* en febrero y abril de 1938.

El primer número de *Y*⁵⁴ salió a la calle en febrero de 1938 y en él colabora Caballero con una ilustración a un relato de García Viñolas que aunque no está firmada, es totalmente atribuible al pintor: un dibujo muy modelado que resalta el volumen. Sobre una superficie lisa con las líneas de fuga avanza un caballo con un cuerpo de mujer o ángel a la grupa. En el suelo una cabeza cortada de mujer y al fondo un paisaje de cerros sobre el que corre un gamo.

• **Ciudad para el mes de abril**⁵⁵. (Fig, 71)

Esta es la segunda y última colaboración que hizo José Caballero para *Y* aunque, como la anterior, tampoco la firmó. Esta portada sigue la misma línea que las de *Vértice* pero resuelta de manera más simple.

Centra la composición una gran cabeza femenina de perfil con el pelo en forma de voluta jónica, sobre la que se apoya una pequeña figurita vestida con una túnica de estilo griego. Esta cabeza es un retrato idealizado de una antigua novia que tuvo José en Huelva cuando era todavía un adolescente, Pilar Estrada, que él siempre consideró la representación del amor más puro. El clasicismo de estas figuras se contrapone con una vista del popular caserío de Huelva en donde aparecen una serie de elementos que la identifican; el ancla, los molinillos de viento sobre las azoteas, que como un recuerdo de su infancia vuelven a aludir al paso del tiempo, y por último una de las cosas que da más



Fig. nº 71.- Ciudad para el mes de abril. Ilustración de portada de *Y*. nº 1, febrero, 1938.

⁵⁴ *Y Revista para la mujer*. Núm, 1. San Sebastián, febrero, 1938.

⁵⁵ *Y*. Núm, 3. San Sebastián, abril, 1938.

misterio a esta ilustración que son esas enormes caras que se asoman por las ventanas como si esas personas estuvieran aprisionadas en la estrechez de sus casas.

En esta ilustración el pintor se muestra todavía más intimista ya que toda ella es un recuerdo de lo que para él significaba Huelva: la infancia, el amor adolescente, la inspiración, el mar, pero también la pequeñez y el aprisionamiento de las personas.

A partir de mayo de 1938, José Caballero dejó de colaborar con estas revistas. El surrealismo mezclado con ese clima melancólico y triste era una grave provocación en medio del triunfalismo reinante.

Desde muy pronto los intelectuales falangistas se propusieron crear una estética característica del Nuevo Estado aunque nunca estuvo claro qué era lo que querían en materia artística. La Falange no llegó a elaborar una doctrina estética y tan sólo tuvieron en cuenta una serie de rasgos generales que han sido perfilados por Ángel Llorente. Según Llorente en primer lugar era importante que tuviera fines extraartísticos ya fueran políticos o sociales, era necesario que fuera de fácil comprensión para las masas con una preferencia para el realismo naturalista, que aunque basándose en la tradición incorporase rasgos modernos, siempre que no fuesen vanguardistas, que se considerara el realismo y la religiosidad como las características esenciales del arte español y se hiciera la defensa de un nacionalismo artístico⁵⁶.

Con estas premisas está claro que no podía verse con buenos ojos el vanguardismo de José Caballero, su surrealismo, un arte que no era realista ni académico, que no llegaba a las masas y por supuesto que no exaltaba la idea de triunfo y victoria. Prueba de que el surrealismo no era admitido por las personas más influyentes del nuevo falangismo lo tenemos en el muy conocido artículo que Pedro Laín Entralgo publicó en *Vértice* en 1938 titulado “Un médico ante la pintura”. En él, después de arremeter, contra todos los descubrimientos de los “ismos” dice lo siguiente:

“...He leído con atenta curiosidad el “Almanach del Arts” que acaban de publicar d’Ors y Lassaigne: todo cuanto él trae de arte nuevo produce una desoladora impresión de insuficiencia humana...¿De qué te sirve saber pintar figuras, si no sabes dar a tu obra sentido humano? Podría decirse a los mejores pintores de ahora. Solo de cuando en cuando surge un gran tema (...) *Eso* que viene reproducido bajo la firma de Salvador Dalí es una de sus producciones recientes. Él la titula “Premonición de la guerra de España”. Siendo surrealista, él mismo negará que tenga razones para ello. En todo caso, he aquí un gran tema: nuestra guerra civil. En Dalí es un tema

⁵⁶ LLORENTE, Ángel. “¿Hubo un arte falangista?”. En el catálogo de la exposición *Arte para después de una guerra*, Madrid, 1993. Pág 139.

montado al aire, sin ley configurativa, sin forma, sin color, sin corazón y, a la postre sin inteligencia.⁵⁷”

Pero centrándonos en los artistas españoles y concretamente en los que estaban trabajando en el bando nacional, el día diecinueve de mayo de 1938, Ernesto Giménez Caballero publicó en *La voz de España*, el órgano de la Falange en San Sebastián, un artículo en el que arremetía contra los artistas que en el bando nacional estaban haciendo surrealismo “como los rojos” y publicándolo en las revistas de “ellos” (Doc. 6). La trayectoria de Giménez Caballero, fuertemente comprometido con el movimiento vanguardista en España, hacía que tal vez fuera él la única persona con autoridad capaz de reconocer la parte subversiva del surrealismo.

En este artículo titulado *El arte y la guerra*, Giménez Caballero afirma en primer lugar que en tiempos de guerra es difícil realizar un arte que esté a la altura de los acontecimientos ya que para él la vida en esos momentos siempre será más fuerte y bella que el arte, y posteriormente ataca directamente al surrealismo que se estaba haciendo dentro de sus filas y, veladamente a José Caballero:

“Hago estas observaciones mirando un poco en torno nuestro. Y es que suelo encontrarme con periódicos y revistas nuestras, donde se insiste plástica y literariamente, sobre lo que ya debía estar, si no olvidado, al menos vencido. Muchachos que pintan -todavía- como Dalí, Max Ernst, la Laurencin, como la escuela de Picasso, como la escuela Superrealista. Es decir, como los “rojos”. (...) A los rojos hay que vencerlos también en el Arte. En todas sus martingalas, maneras, estilos, métricas, colores, fauna, plástica y lírica.

Eso de dejar a nuestros combatientes que se jueguen la vida por aplastar al enemigo y pasen horrores y calvarios atroces, para, mientras tanto, en el arte de retaguardia, seguir mimando y acariciando el “espíritu rojo”, eso no está bien.⁵⁸”

Después de leer este artículo José Caballero abandonó toda colaboración en las revistas. Las acusaciones de Giménez Caballero no iban dirigidas sólo a una forma de pintar más o menos vanguardista como en el caso de Laín Entralgo, sino que tachaba directamente de rojos a algunos artistas que colaboraban en “periódicos y revistas nuestras”. ¿Y quienes podían ser esos muchachos que seguían pintando como Dalí, como Max Ernst, como la

⁵⁷ LAÍN ENTRALGO, Pedro. “Un médico ante la pintura”. *Vértice*. Número 7-8. San Sebastián, Diciembre de 1937- enero de 1938.

⁵⁸ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. “El arte y la guerra”. *La voz de España*. San Sebastián. 19 de mayo, 1938. PÁG. 12.

escuela de Picasso o como la escuela superrealista en las revistas suyas, más que José Caballero? Bien sabía el pintor que Giménez Caballero, por su larga pertenencia a las vanguardias, era la única persona que podría interpretar correctamente sus obras y que el aviso iba dirigido directamente contra él, contra el surrealismo sí, pero también contra su manera de evadirse.

El angelismo.

En vista de que ya no podía expresarse con el surrealismo a pesar de que no le daba un significado claro, José Caballero decidió buscar una forma de expresión que no le comprometiese con el triunfalismo imperante y por ello se acercó a lo que podríamos llamar “el angelismo”. José Caballero lo ha expresado así:

“¿Qué fue del surrealismo en ese tiempo? ¿Cómo logró sobrevivir a la hecatombe? Fue un arma de doble filo difícil de esgrimir, en parte aceptado por los desconocedores de su intencionalidad, en lo que tenía de un cierto perfeccionismo figurativo, y en parte incomprendido por lo que tenía de misterio y de inexplicable para casi todos. Sólo alguno que conocía bien su significado como Ernesto Giménez Caballero, se atrevió a denunciarlo en algún periódico de la zona nacionalista, tachándolo de “arte rojo”, y hubo que camuflarlo con un sentido “angélico”, que sin dejar de ser surrealista, pudiera confundirse con una especie de simbolismo o cualquier otra cosa que desvirtuara su identidad superficialmente no en el fondo”⁵⁹.

Ya antes de la guerra, y sobre todo entre los poetas andaluces de la generación del 27, había habido una inclinación hacia los ángeles y los arcángeles como una forma popular de acercarse a la religión o como “irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza” que diría Alberti⁶⁰. En 1929 Rafael Alberti publicó un libro de poemas dedicado enteramente a ellos, *Sobre los ángeles*, Lorca hizo en alguno de sus poemas referencia a esos seres etéreos e ingravidos y particularmente en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*, que tanto había comentado con José, eran los ángeles personajes fundamentales. José Caballero ha escrito que en sus largas conversaciones con Federico, este le hablaba mucho de los ángeles y los consideraba una presencia viva.

⁵⁹ CABALLERO, José. *Recuerdos surrealistas con un perro andaluz*. Madrid, 1983. Pág. 203.

⁶⁰ Citado por Miguel García Posada en *Acelerado Sueño*. Madrid, Espasa, 1999. Pág. 133.

Por otro lado Eugenio d'Ors, también había escrito un ensayo sobre los ángeles antes de la guerra y volvió a retomarlos durante la contienda al pensar que podía ser un buen tema para los pintores en ese momento. Por estas influencias comenzó a gestarse una corriente “angélica” entre los artistas de la zona nacional que continuó durante algunos años de la postguerra. Los ángeles resultaban muy adecuados para tratar temas relacionados con la guerra sin caer en un partidismo, o para evitar la intencionalidad política. Así algunos pintores como Viladomat o Escassi comenzaron a pintar ángeles.

Sin embargo no debemos olvidar que muchos artistas utilizaron los ángeles de manera victoriosa y triunfalista como es el caso de Sáenz de Tejada, Pruna e incluso Benjamín Palencia.

José Caballero siempre representaba ángeles para expresar sentimientos íntimos de melancolía y de destrucción. Los ángeles eran seres asexuados, que no combatían en ningún bando, que no atacaban y que resultaban bastante inocuos. Ya había utilizado la iconografía angélica en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, e incluso Federico se había tomado un poco en broma su especial interés por ellos cuando le contó lo que había pensado dibujar para la ilustración de *La cogida y la muerte*⁶¹.



Fig. nº 72.- José Caballero hacia 1940.

Por ello durante los años de guerra José volvió a retomar este tema que no le era del todo ajeno; ya se ha visto como en su primera portada de *Vértice* el principal personaje es un ángel

⁶¹ CABALLERO, José. Nota manuscrita AMFTC.

Después de los ataques de Giménez Caballero, José seguirá dibujando ángeles pero ya no mezclados con elementos más o menos surrealistas, sino como figuras aisladas.

Entre ellos podemos destacar las ilustraciones que hizo para *Eugenio o proclamación de la primavera*⁶². Una vez acabada la guerra, realizó dos ilustraciones para *Laureados* en donde los ángeles jugarán una parte muy importante.

Eugenio o proclamación de la primavera apareció en junio de 1938 y en él José Caballero realizó unas ilustraciones a línea de tinta. Al parecer el pintor realizó de muy mala gana estos dibujos que le habían sido encargados y no deseó que su nombre figurara en el libro por lo que no los firmó. Muchos años después el pintor aludiría en su diario tanto a la obra que ilustró, como a su autor, García Serrano, con un recuerdo no muy grato:

“Ese pequeño vanidoso y miserable escritor, Rafael García Serrano, que me es profundamente antipático...y aquel desafortunado libro que tuve que ilustrarle en guerra y que se titulaba “Eugenio o la proclamación de la primavera” que ni siquiera lo firmé de asco que me daba.”⁶³

San Sebastián.

La estancia en Burgos fue para José Caballero uno de los momentos más amargos de su vida. En este sentido resulta muy elocuente la dedicatoria que le hizo a su buen amigo Manolo de Corte precisamente en el libro de García Serrano:

“Para Manolo, amigo mío, para que le llene de ánimos en una nueva vida de trabajos con un gran abrazo de Pepe. Repugnante ciudad de Burgos a 30 del mes de agosto (invierno)”⁶⁴.

Por ello fue una cierta tranquilidad para él cuando en el otoño de 1938 Agustín de Foxá le escribió desde San Sebastián para que se encargara de hacer los decorados y figurines de *Cui Ping Sing*, una comedia ambientada en China que acababa de escribir y que iba a estrenar en diciembre de ese mismo año. Le apremiaba para que fuera a San Sebastián a

⁶²GARCÍA SERRANO, Rafael. *Eugenio o la proclamación de la primavera*. Bilbao, 1938.

⁶³ Diario personal de José Caballero. 1 de diciembre de 1979. AMFTC.

⁶⁴ Citado por Jesús Velasco Nevado en *Historia de la Pintura contemporánea en Huelva*. Huelva, 1993.

firmar el contrato y le decía que fuera pensando trajes y decorados aunque él le daría unas tarjetas chinas que había conseguido por medio de la embajada de Japón para que se documentara⁶⁵.

Agustín de Foxá había publicado en abril de 1938 *Madrid de Corte a Cheka*, novela que tuvo un enorme éxito en la zona nacional y su obra era esperada con verdadera impaciencia. José Caballero se trasladó a San Sebastián y allí pasó varios meses en compañía del pintor Pablo Sebastián, a quién se había llevado como ayudante. Durante ese tiempo José estuvo mucho más relajado que en Burgos porque en San Sebastián reinaba un ambiente alegre y despreocupado.

Los figurines que conocemos de *Cui Pin Sing*, al igual que casi todos los de esta época por medio de fotografías de prensa, nos muestran formas muy voluminosas adornados con elementos extraños interpretando lo oriental de manera muy libre e imaginativa.

Las críticas que salieron en los periódicos sobre los decorados y figurines fueron muy favorables⁶⁶. El propio Foxá escribió en un periódico una “Autocrítica” y al final al hablar de José Caballero dice:

“José Caballero con acierto insuperable ha juntado mis sueños más difíciles y mis paisajes más recónditos.”⁶⁷

Al término de la guerra *Cui Pin Sing* se estrenó en Madrid en el Teatro Infanta Isabel y como era de esperar obtuvo también un gran éxito. No era para menos si se tiene en cuenta que debió ser de las primeras obras que se representaron en la capital de España después de la guerra.

“La presentación y escenografía de lo más acabado y logrado que se ha visto en Madrid. El mundo mismo del Oriente visto a través de una moderna sensibilidad. Se debe este milagro al gran dibujante y pintor José Caballero, que realiza una labor brillantísima. Algunos decorados tienen una salida suprema a la fantasía, que no estuvo ni un momento dormida”⁶⁸.

⁶⁵ Carta de Agustín de Foxá a José Caballero. AMFTC.

⁶⁶ Hemos recogido artículos elogiosos para José Caballero en: M.A. “Leyenda poética de Agustín de Foxá”. *Diario Vasco*. San Sebastián, 30 de diciembre de 1938. Y A.C. “Estreno de *Cui Pin Sing*” *El correo del norte*. 30 de diciembre de 1938.

⁶⁷ FOXÁ, Agustín. “*Cui Pin Sing*. Autocrítica”. Diciembre de 1938. Recorte sin fecha conservado en el AMFTC.

⁶⁸ OREGÓN, Antonio de. “Estreno en el Infanta Isabel de *Cui Pin Sing*, original del poeta don Agustín de Foxá”. Recorte sin fecha conservado en el AMFTC.



Fig. nº 73.- Figurines para *Cui Ping Sing* estrenada en San Sebastián en 1938

Durante la estancia en San Sebastián José realizó un retrato a línea de Agustín de Foxá que este incluyó en la segunda edición de su novela, *Madrid de Corte a Checa*, para la que también hizo una pequeña ilustración en la portada en la que se representan unos milicianos subidos a un camión en el que ondea una bandera roja con la hoz y el martillo. De nuevo José Caballero no firmó más que con las iniciales M F entrelazadas⁶⁹.

⁶⁹ FOXÁ, Agustín. *Madrid de Corte a Checa*. 2ª edición corregida y aumentada. San Sebastián, 1939.

Capítulo 6

Hombre en un estercolero

“La guerra, como predijeron los surrealistas, nos ha robado nuestros terrores ocultos pues el terror sólo puede existir si las fuerzas de la tragedia son desconocidas. Ahora conocemos el terror que nos espera”.

Barnett Newman.

“No te veré más nunca
corre el agua del río
y muestran sus heridas
los álamos antiguos.

¿Qué culpa tengo yo?
nosotros, ay, hemos sido
pétalos de una rosa
que se murió de frío”.

Federico García Lorca. *Canción del desierto*.

LA GUERRA TERMINÓ el uno de abril de 1939. La rendición tuvo que ser sin concesiones después de que al gobierno republicano se le negaran todas las ayudas y que Franco rechazara cualquier tipo de negociación de paz¹. El dictador era inflexible y bajo ninguna circunstancia estaba dispuesto a aceptar un acuerdo. Desde un principio Franco dejó claro el rumbo de su política interior: realizar una represión draconiana contra los derrotados republicanos para quienes nunca pensó en una amnistía o reconciliación². Miles de españoles que habían apoyado a la República no tuvieron más remedio que marchar al exilio ya fuera a Francia, México, Argentina o a cualquier otro país de acogida. Otros muchos no pudieron huir y fueron fusilados, depurados o simplemente murieron en las numerosas cárceles. Sin embargo, una gran mayoría de los defensores de la República continuaron viviendo en España resignados y decididos a reconstruir sus vidas.

Para los vencedores comenzaba en ese momento un tiempo de revancha que no pararía hasta muchos años después. La paz, era una paz ficticia, no se buscaba la paz, se buscaba la aniquilación del enemigo, la humillación de los vencidos y el exterminio de la memoria y de la historia. Todo y a todos los que tuvieran que ver algo con la República se les

¹ PRESTON, Paul. *Franco*. Barcelona 1994. Según Paul Preston después del verano del 38 se intentó un acuerdo: “Movido por el aparente estancamiento y el cansancio de la guerra, el presidente del gobierno republicano, Juan Negrín buscaba un armisticio. Pero Franco no estaba dispuesto a aceptar nada que no fuera una rendición incondicional”.

² *Ibidem*. Pág. 396.

presentaba ante la sociedad como una amenaza, como algo “degenerado”, “morboso”, “enfermo”, como la encarnación de la antítesis de España, como algo que había que erradicar³. A los “rojos” se les dejaba sin identidad y debían demostrar lealtad al nuevo estado y al “Régimen”⁴. En 1939 se levantó en España un muro de silencio que durante décadas fue una barrera erigida ante el pasado⁵.

Las autoridades se propusieron reconstruir una España nueva, que respondiese a lo que ellos consideraban la auténtica esencia española, acabando con todo lo que había representado la República y utilizando todos los medios a su alcance: el terror, la depuración, el encarcelamiento, el asesinato, los fusilamientos... Para ello era necesario el aislamiento absoluto del país de manera que no pudiera contaminarse de las influencias del exterior, particularmente el liberalismo y el comunismo, las amenazas más peligrosas que existían para el régimen, que invariablemente llegaban a España desde el extranjero. España se cerró sobre sí misma y este aislamiento se acentuó con la II Guerra Mundial que mantuvo al país aislado, tan solo en contacto con Italia y Alemania, hasta 1945.

Culturalmente, como en todos los demás ámbitos, España era un país arrasado. Casi todos los protagonistas culturales más avanzados de la etapa anterior habían muerto o estaban en el exilio, los pocos que quedaron se recluyeron en un exilio interior más dedicados a lograr la propia supervivencia que a la labor artística.

Durante los primeros años cuarenta el arte de vanguardia aparecía identificado con la República y la influencia extranjera y se intentó eliminar⁶. Oficialmente se quiso establecer una estética paralela al proyecto político que enarbolaba el nuevo régimen inspirada en el ejemplo fascista de Alemania e Italia. Se pretendía realizar un arte enraizado con la tradición española de la época imperial imponiendo un lenguaje dotado de unos significados y funciones completamente nuevos⁷. Sin embargo, los intentos de realizar un arte destinado a ensalzar los principios ideológicos y estéticos del régimen fueron muy aislados y se centraron casi exclusivamente en el campo de la arquitectura.

La idea de crear un arte fascista que a su vez recuperara las esencias de la tradición española partía de una pequeña minoría de intelectuales falangistas que a penas encontraron respuesta en los artistas. Por otro lado el régimen franquista no dio importancia a las artes plásticas y fue el academicismo más conservador prácticamente el único que logró imponerse

³ RICHARDS, Michel. *Un tiempo de silencio*. Crítica. Barcelona 1999. Pág, 193.

⁴ *Ibidem*, Pág, 25.

⁵ *Ibidem*. Pág, 191.

⁶ NIETO ALCAIDE, Víctor. “Recuperación y resistencia de la vanguardia”. En el catálogo *Arte para después de una guerra*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1994.

⁷ *Ibidem*

en aquellos momentos debido, sobre todo, al conservadurismo de los sectores sociales que se interesaban por el arte y al antiintelectualismo de que hacían gala los nuevos dirigentes ⁸.

A pesar de todo no debemos olvidar que durante la primera posguerra hubo algunos pintores que venían de las vanguardias y que fueron referencia para las nuevas generaciones como Vázquez Díaz o Benjamín Palencia. Y que se realizaron algunas experiencias fuera de los circuitos artísticos oficiales que tenían una conexión soterrada y permanente con la vanguardia anterior a la Guerra Civil como la “Escuela de Vallecas”, en que unos cuantos pintores aglutinados en torno a Benjamín Palencia comenzaron a pintar el paisaje castellano como una manera de evadirse de la realidad circundante⁹, o la “Academia Breve de Crítica de Arte” y el “Salón de los Once”, intento de “orientar y difundir en España el arte moderno” por parte de Eugenio d’Ors¹⁰.

Sin embargo no sería hasta 1947 o 48, fecha en que se consolidó el régimen, cuando comenzó a haber cierta influencia del exterior y, como dice Javier Tusell, resultó posible que la vanguardia anterior, que no había desaparecido sino que se había sumergido, reapareciera en España ¹¹.

La vuelta a Madrid

El 27 de marzo de 1939 los nacionales entraron en la capital de España “en medio de un silencio fantasmal”¹². José Caballero, que estaba ansioso por marcharse de Burgos y regresar a Madrid, llegó a la capital justo al día siguiente, el 28 de marzo, dos días antes de que oficialmente se terminara la contienda. José logró colarse en un camión cocina, que salió de Burgos con destino a la capital, con un cajón lleno de latas para obsequiar a unas tías suyas que habían pasado toda la guerra en Madrid¹³. Llegó el camión por la carretera de Barcelona y al pasar por la calle de María de Molina, el pintor no pudo resistir la tentación de visitar a su maestro, Daniel Vázquez Díaz, que vivía en esta calle. Es de imaginar la alegría que ambos debieron sentir ante el inesperado encuentro, tanta que don Daniel invitó a su discípulo a que se quedara a vivir en su casa durante quince días y a compartir la comida que traía con él¹⁴.

⁸ LLORENTE, Ángel. “Pertrechos visuales de una posguerra”. En el catálogo *Tránsitos*. Madrid, 1999. Pág. 49-50.

⁹ TUSELL, Javier. “El ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de posguerra”. En el catálogo *Arte para después de una guerra* Madrid, 1993. Pág. 58.

¹⁰ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio D’Ors*. Madrid, 1963.

¹¹ TUSELL, Javier. Opus. cit, pág. 23.

¹² PRESTON, Paul. Op. Cit, pág. 400.

¹³ CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

Tal vez la alegría de este encuentro no pudo darle todavía la dimensión trágica de lo que era Madrid en ese momento y de lo que sería su vida a partir de entonces. De lo que sí se percató José con toda seguridad fue de la absoluta miseria, del ambiente triste y desolador de la ciudad, de la aniquilación de todo lo que constituía su mundo y de la necesidad de mantenerse en absoluto silencio.

“Todo aquel tiempo había pasado definitivamente y un nuevo orden dictatorial comenzaba en que la libertad de expresión estaba absolutamente prohibida. Era la posguerra con todas sus secuelas de autoritarismo y de falso triunfalismo donde *“El sueño de la razón producía monstruos”* y *“Los desastres de la guerra”* iban a ser acallados por una paz impuesta a la fuerza.”¹⁵

La miseria, el hambre y el terror atenazaban a una sociedad que en esos momentos no quería más que comer y salir adelante como fuera. Los años de la guerra habían supuesto un paréntesis y ahora había que hacer frente a la realidad. Una realidad muy diferente marcada por una terrible guerra que había dejado al descubierto las pasiones más extremas, la destrucción y el horror y para José, marcada sobre todo por la ausencia de los amigos y el obligado silencio. Como para tanta gente, comenzaría a partir de entonces la época más difícil para la vida de nuestro pintor

“Nadie sabe, nadie el daño que me hizo la guerra, la herida abierta, infecta que aquello significó para mí durante tres largos años...sin entusiasmo, sin fe en nadie, desilusionado y destruido, así pasé aquellos años callados, mudos diría yo. Donde tenía que olvidarme, cada día, de tantas cosas que no podía olvidar...No tuve amigos porque sabía que era poco menos que imposible y con algunos de buena voluntad que toleraban mi desesperación no me entendía porque mi lengua era otra y otras mis palabras y mis sentimientos”¹⁶.

A pesar de todo José era consciente de que tenía que olvidarse del pasado y comenzar a vivir de nuevo.

“Cuando hice recuento de lo que me quedaba, vi que no tenía más remedio que empezar otra vez a partir de cero o sumirme en una amarga e inútil nostalgia. Esta hora del

¹⁴ Testimonio de María Fernanda Thomas de Carranza.

¹⁵ CABALLERO, José . “Reflexiones”. Catálogo exposición antológica *José Caballero*. Madrid, 1992. Pág. 354.

¹⁶ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Pontones*. AMFTC.

recuento, creo que ha sido la más seria y difícil de mi vida. Nunca me encontré más solo, más incomunicado.”¹⁷

Continuó trabajando en el Departamento de Plástica en donde trabajaban un grupo de pintores con los que se llevaba bien, entre los que se encontraba José Escassi con el que siguió manteniendo una estrecha amistad. Sin embargo en la Vicesecretaría había un ambiente de triunfalismo generalizado que le resultaba hostil y le producía un rechazo absoluto.

“Era difícil, imposible adaptarme a la nueva situación, donde las alegrías eran pesares para mí. Por eso trataba de evadirme continuamente y así pude crearme una vida falsa con la que defenderme. Creo que jamás dejé escapar una palabra que delatara mis sentimientos”¹⁸

Tal vez delante de la gente no dejara traslucir sus sentimientos, sin embargo a los amigos se confesaba abiertamente. En una carta que José Caballero escribe a Manolo de la Corte en diciembre de 1942, después de que este le mandara un dibujo desde Huelva para que José tratara de que se lo publicaran, le contesta:

“No te extrañe a raíz de su publicación un palo contra ti en el periódico de Pamplona que es ahora la picota¹⁹. Yzurdiaga lleva ahora más o menos directamente la línea a seguir en la crítica artística en todos los sentidos - quiero prevenirte del peligro que esto significa, arremeterán contra ti despiadadamente - No serás el primero - Mira los números de los domingos-. ... La situación está más cerrada y más combativa que nunca - da miedo-. Este domingo la crítica es contra *La Codorniz*, que la encuentran intolerable y como una forma de introducir el surrealismo disimuladamente, contra Tono, contra Mihura y contra mí por mis declaraciones de *Primer Plano*(...) Se me censuraba mi forma de ver la vida en un plano irreal y lo peligroso que esto resultaba para los demás²⁰.Ya te puedes imaginar lo que será el día que

¹⁷ CABALLERO, José. Opus cit, 1992.Pág. 354.

¹⁸CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Pontones*. AMFTC.

¹⁹ El “periódico de Pamplona” es *Arriba España*, periódico del sector más retrógrado de la Falange que había fundado el sacerdote Fermín Yzurdiaga en 1936. Este periódico y las críticas del sacerdote fueron desde su creación el órgano de difusión de las ideas del nacionalsindicalismo.

²⁰ Estas declaraciones a las que alude tal vez podrían corresponder a una entrevista del periodista Fernando Castán Palomar que se publicó en *Primer Plano* en 1942 con el título “Para José Caballero Mary Carrillo es un pito de verbenas, Marlene Dietrich una silla y Stan Laurel una brocha de afeitar” cuyo recorte guardaba el pintor en su archivo. En esta entrevista José Caballero afirma entre otras cosas “¡Claro que practico la mentira!, por deporte y por necesidad. La mentira por deporte es encantadora y nada sencilla. Y

aparezca tu dibujo, caerán sobre ti a destrozarte a dentelladas, a criticarte despiadadamente y sin ninguna duda te verás en la picota. Aún estás a tiempo. Tu dirás si prefieres continuar luchando como nosotros o ceder terreno. No cabe duda de que lo segundo es más cómodo, pero yo prefiero lo otro....”²¹.

Arremetían contra José Caballero por su surrealismo anterior a la guerra, porque continuara haciéndolo y por el individualismo que demostraba en sus declaraciones a los periódicos. No le perdonaban que hubiera sido surrealista, que continuara siéndolo y que fuera totalmente contrario al academicismo por lo que todo ello significaba de oposición a la nueva cultura que se quería imponer.

Las vanguardias en general, y el surrealismo en particular, eran un tema recurrente contra el que se alzaba la crítica de la posguerra sobre todo por su fuerte connotación política y por su conexión con la cultura española de preguerra que trataban de eliminar²². José Caballero será uno de los pintores contra los que más se arremeta, a pesar de que pintó muy pocas obras, no sólo por ser surrealista, sino porque siendo un gran dibujante y un gran pintor, no utilizara sus dotes para realizar un arte más acorde con las nuevas ideas. El pintor, en sus entrevistas a la prensa del momento, intentará quitarle importancia o con ironía o de manera más seria.

En las declaraciones a *Primer Plano* a que se ha hecho alusión, después de afirmar que practica la mentira por deporte y por necesidad, que la mentira le parece encantadora, que la mejor forma de pintar es en estado hipnótico y que tiene la ilusión de vivir en un campo imaginativo donde no hay límites, llega a decir, no sin cierta dosis de socarronería:

-“¿Qué algunas personas me han tachado de surrealista?, usted comprende tal disparatón? Yo me muevo dentro del campo imaginativo y sin sujetarme a escuela alguna...Pero ¿surrealista yo?, el mundo imaginativo tiene muy pocos puntos de contacto con el surrealismo”²³.

Está muy clara la ironía de las afirmaciones que no pasaron desapercibidas a Yzurdiaga. Pero en otras entrevistas más serias, José afirmará de forma más nítida su surrealismo:

tan imaginativa, tan a propósito para desconcertar, tan simpática para romper una monotonía. No comprendo las líneas que, de tan rectas, sea una fatiga de paisaje redundante caminar por ellas. Ni esas personas incapaces de hacer lo que se llama “una salida de tono”. Las personas con exactitud de reloj me resultan pesadas”. AMFTC.

²¹ Carta de José Caballero a Manuel de la Corte. 21 de diciembre de 1942. Fotocopia en el AMFTC.

²² MEDINA, Raquel. *El surrealismo en la poesía española de posguerra. (1939 - 1950)*. Madrid, 1997. Pág. 29.

²³ CASTÁN PALOMAR, Fernando. Opus cit. AMFTC.

“Se me ha clasificado, no se si acertadamente o no dentro de eso que llaman algunos escuela o estilo surrealista - aunque opino en contra de considerarlo como escuela o estilo en vez de como sentimiento o como formación - y no me pesa; sería necio negar esto. Pienso que el surrealismo tiene un extenso campo de experimentación y de creación que sería absurdo desperdiciar.”²⁴

El surrealismo, que era para José Caballero una opción vital además de artística, constituía la única alternativa válida en un momento en que tan solo se hablaba de una vuelta al realismo. Él era partidario de continuar experimentando con el surrealismo ya que de ahí podrían surgir las nuevas tendencias, tal y como dejó escrito pocos años después:

“Se me critica enconadamente mi identificación con el surrealismo que practico desde mucho antes de la guerra y continúo practicando luego, porque opino que es el campo de experimentación más completo desde el que deberán partir las próximas tendencias, responsables de encadenar con la tradición.”²⁵

Tanto en el trabajo como en la vida diaria, José era muy consciente de la pérdida tan terrible que había supuesto la guerra; a la desaparición de todas las personas que habían constituido su mundo, había que añadir el absoluto aislamiento de España, el muro de silencio que se había erigido en torno a todos los escritores, poetas y pintores que habían sido sus amigos y el olvido de toda la vida cultural que había sido la base fundamental de su formación. Todo se había desmoronado y de pronto se encontró con que para él nada tenía sentido. José se encontraba completamente solo, no tenía nadie con quién hablar, nadie con quien compartir esa desolación, ese aislamiento:

“...Aquello era tan distinto, yo venía de la camaradería y de la amistad, creo que yo no tenía hiel, y todo aquello era extraño para mí, era falso. Supe pronto que no me querían, sin embargo trataban de dominarme de la única forma que a mí no se me puede dominar nunca, por la fuerza. Sentía el odio en todo y el deseo de herirme lo notaba perfectamente”²⁶.

²⁴ ANÓNIMO. “Lo que dicen los pintores jóvenes. Doce pintores hablan sobre la orientación actual de la pintura” *Sí*. 2 de julio, 1943. Pág. 80.

²⁵ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *Pintura Española Contemporánea*. Madrid, 1954. Pág. 91.

²⁶ Carta de José Caballero a María Fernanda Thomas de Carranza. Octubre de 1949. AMFTC.

José abandonó prácticamente la pintura porque había perdido las ganas de expresarse. La guerra había supuesto para él una herida profunda y la posguerra aumentó los sentimientos de soledad y angustia. A la brutalidad de la guerra hay que añadirle la absoluta falta de comunicación que tenía con su entorno. El silencio era una presencia que marcaba su vida y también su obra, el silencio que le atenazaba y no le dejaba expresarse.

“Dejé de pintar porque no merecía la pena o porque había perdido de repente todas las ilusiones, pintar ¿para qué, para quién? Los acontecimientos, la angustia eran más importantes que ponerme a pintar plácidamente ante mi caballete”²⁷.

Fue un tiempo difícil para el pintor ya que no sólo sentía imposibilidad para ponerse a pintar, sino que además creía que había perdido la inspiración e imaginación que poseía antes de la guerra cuando estaba rodeado de gente brillante y creativa.

“Sentía miedo, sin decirlo a nadie, de haberlo perdido todo, no podía pintar, nada excitaba mi imaginación. Quise hacerlo cerebralmente y resultó frío, me di cuenta que no era posible aquello. Yo no sentía nada y me desesperaba. Los elementos imaginativos, tanto tiempo guardados... habían enmohecido. Era inútil querer utilizarlos otra vez, sabía que habían pasado, como sabía cuantos se habían valido de mis inventos surrealistas y todavía seguían viviendo de ellos”²⁸.

Esta falta de impulso creador explica el que la obra pictórica de los cuarenta de José Caballero sea tan escasa y discontinua. Entre 1939 y 1949 existen tan sólo tres óleos y unos cuantos temples que mostró en tres exposiciones colectivas y que utilizó como decoración en alguna película cinematográfica. La necesidad de ganarse la vida le llevó a trabajar en el teatro y por ello durante la posguerra los decorados y figurines fueron su principal ocupación. Junto a unas pocas obras clásicas para el Teatro Español, quizás en una nueva actitud surrealista de enfrentamiento callado a los nuevos intelectuales falangistas, realizó un gran número de decorados y figurines para los espectáculos folklóricos de los cantantes entonces más de moda como Concha Piquer, Lola Flores o Manolo Caracol, la mayor parte del repertorio de Quintero, León y Quiroga.

El ambiente del teatro, y sobre todo el del folklore, fueron para José una evasión necesaria en un momento en que se encontraba sumido en una profunda crisis. El mundo despreocupado de los cantantes folklóricos, muchos de ellos gitanos y cercanos al flamenco, atraía a José de forma especial ya que desde siempre había sentido una inclinación natural

²⁷ CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

²⁸ Carta de José Caballero a María Fernanda Thomás de Carranza. 1949. AMFTC

hacia la forma de expresión popular. El teatro del folklore le ayudó a sobrellevar la soledad, la desesperanza y el vacío intelectual en que estaba inmerso y al mismo tiempo le proporcionó el alejamiento necesario de los círculos intelectuales en los que no quería integrarse. No deseaba quedarse anclado en una época que se había perdido para siempre, no quería sumirse en una “inútil nostalgia”, pero tampoco podía asistir a las reuniones de los nuevos intelectuales cuyo lenguaje y maneras encontraba grandilocuentes y triunfalistas. Sabía que nunca llegarían al entendimiento ya que él guardaba íntimamente la amargura de la derrota²⁹.



Fig. n° 74.- José Caballero en 1940. Foto A. del Castillo.

En aquellos momentos José Caballero prefirió la pobreza moral e intelectual que significaba el mundo del folklore antes que unirse a la pedantería de los nuevos intelectuales.

“Poco a poco me fui encontrando solo, cada vez me entregaba menos, no quería a nadie porque sabía muy bien que nadie me quería - mis amigos separados o muertos eran insultados por ellos delante de mí, mientras tenía que morderme los labios y me obligaban a oír- comprendía que

²⁹ CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

jamás nos entenderíamos, que entre ellos y yo no había la menor corriente de simpatía ni de acercamiento.

Se me dijo que lo olvidara todo - que aquello era falso, que mi pintura estaba prohibida como lo estaban el nombre y la obra de mis amigos - yo tenía que reformarme al dictado de ellos - Ni un solo momento dudé de mi seguridad en no hacerlo, los odiaba tanto como ellos a mí...

Nada me importaba, ni siquiera mi vida - nadie me convenció de nada, estaba solo pero era preferible antes que aceptar lo que no sentiría nunca”³⁰.

Aunque algunos historiadores han querido unir a José Caballero con el grupo “Escorial”³¹, formado por intelectuales falangistas encabezado por Laín Entralgo, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco y Dionisio Ridruejo, lo cierto es que el pintor nunca asistió a sus reuniones e intentó mantenerse a distancia de ellos. Él mismo afirmaría:

“En cuanto a la revista “Escorial” nunca tuve contacto con ella ni publiqué nada allí”³².

El teatro, además de no comprometerle con nada ni con nadie, le proporcionaba una salida para poder expresarse con una cierta libertad ya que en los decorados, y particularmente en los folklóricos, podía dar rienda suelta a la imaginación y a la fantasía.

A pesar de todo esto, el verdadero problema de José Caballero durante estos años fue el proceso y la condena de que fue objeto su tío y padrino, Diego Pérez Peral, la persona que había acogido a su madre y a él cuando falleció su padre en 1924.

Denuncia, proceso y condena de Diego Pérez Peral.

Al terminar la guerra se promulgaron una serie de leyes para poder ejercer la represión política. En febrero de 1939, una vez conquistada Barcelona se promulgó uno de los máximos puntales de la represión, la llamada “Ley de Responsabilidades Políticas” por la

³⁰ Carta de José Caballero a María Fernanda Thomás de Carranza. Octubre, 1949. AMFTC.

³¹ BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las Vanguardias en España 1907- 1936*. Madrid, 1998. Pág. 128. TRAPIELLO, Andrés. Opus cit. Pág. 350.

³² CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *No trato de justificarme*. AMFTC.

que los partidarios de la República eran declarados culpables de respaldar a la “ilegítima” República³³. Esta ley declaraba como crimen la pertenencia a partidos políticos de izquierdas o a logias masónicas.

Posteriormente Franco, que sentía una verdadera aversión hacia la masonería, en parte tal vez por no haber sido admitido en ella y en parte porque el resentimiento consecuencia de lo anterior había generado una obsesión hacia los masones a los que llegaba a atribuir la pérdida del imperio español y la entrada en España de las ideas liberales, decidió promulgar una ley que fuera directamente contra los dos males que él consideraba la mayor amenaza de España: la masonería y el comunismo.

En febrero de 1940 se promulgó la “Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo” con la idea de poder llevar a cabo una profunda purga que exterminara para siempre el mal que había traído la República. Durante la guerra, Franco pensaba que el bando republicano estaba controlado por una conspiración de masones, bolcheviques y judíos. Esta obsesión le llevó a expulsar en 1937 a todos los oficiales masónicos de su ejército y a mandar hacer una lista de las personas que se sospechaba pudieran pertenecer a alguna logia³⁴.

Esas listas de las personas relacionadas con la masonería fueron utilizadas al terminar la guerra para realizar grandes purgas amparados en la nueva ley. Tanto comunistas como masones se persiguieron sin descanso en un afán de erradicar el mal que, según las nuevas creencias, más amenazaba a España. Franco estaba convencido de que esas ideas llegaban a España procedentes del extranjero y se instalaban en la sociedad como un cáncer que había que extirpar totalmente para su completa curación. Por ello tanto con los masones como con los comunistas la represión fue tremendamente cruel.

El tío de José, Diego Pérez Peral, era para el pintor como un padre desde el momento en que el suyo había muerto, se había encargado de su manutención y de la de su madre y había pagado su estancia y estudios en Madrid. Vivían juntos desde que José tenía once años y consideraba a su prima, Pepita má, como una hermana y de hecho así la llamaba en muchos de sus escritos.

Diego Pérez Peral, de ideas republicanas, fue denunciado al terminar la guerra por el joven párroco de la iglesia de San Pedro de Huelva, Luis Calderón³⁵, quién durante la guerra se había dedicado a hacer listas con las personas simpatizantes de la República o pertenecientes a la masonería de la ciudad. Al finalizar la contienda entregó las listas a las autoridades y a Pérez Peral se le juzgó por su pertenencia a una logia masónica en la que había ingresado a principios de 1928 y había permanecido en ella tan sólo hasta finales de ese mismo año³⁶.

³³ PRESTON, Paul. Op. Cit. Pág. 398.

³⁴ *Ibíd.*, 405.

³⁵ Testimonio de Miguel Ángel Rubira, sobrino de José Caballero.

Diego Pérez Peral se reunía en un café de Huelva con un grupo de republicanos entre los que había algunos pertenecientes a la masonería. El tío de José ingresó en la logia masónica “Cañavate”, al parecer con el nombre de “Galeno”³⁷, seguramente sin mucha convicción ya que el 14 de diciembre de 1928 fue dado de baja por falta de asistencia y de pago. El hecho de que su paso por la masonería fuera de tan sólo unos meses y que a partir de ese momento no volviera a tener ningún contacto ni actuación dentro de la logia, como deja claro la sentencia, no fue óbice para que se librara de la denuncia. Para Luis Calderón cualquier excusa era válida y entre los muchos delatados por el párroco, además de Diego, se encontraba también otro tío de José, este por parte de padre, Mariano Echevarría³⁸.

En cuanto José Caballero se enteró de la denuncia se propuso hacer todo lo que estuviera en su mano para ayudar a su tío; intentó ver al general Saliquet, presidente del tribunal que iba a juzgarle, que no le recibió. Después, enterado de que un miembro de ese tribunal era el falangista Víctor Pradera no dudó en ir a verle a San Sebastián quien, a pesar de los ruegos de José, no hizo nada. Posteriormente, en 1941, cuando la sentencia estaba ya casi lista, realizó un retrato de José Antonio que se reprodujo en el diario *Arriba* a los seis días de publicada la sentencia³⁹ y que tampoco le sirvió para nada⁴⁰.

El juicio fue relativamente rápido y la sentencia fue especialmente dura, teniendo en cuenta que la conducta de Diego Pérez Peral había sido siempre ejemplar. Diego Pérez Peral, que entonces tenía cincuenta y tres años, era médico de Asistencia Pública Domiciliaria y llevaba ejerciendo en Huelva desde el año 1912. Aunque de ideas republicanas había llevado siempre una vida ordenada y durante la guerra había permanecido en Huelva sin que se pudiera tener ninguna queja de él. Pérez Peral presentó al arcipreste una declaración retractándose y abjurando de todos sus “errores”, sin embargo se consideró que la defensa era el resultado de una conspiración de los masones de Huelva, que al parecer lo hicieron todos de forma análoga, y no se le tuvo en cuenta como se especifica en la sentencia⁴¹ (Doc. 7).

El doce de noviembre de 1941 se dictó sentencia de reclusión menor de doce años y un día por delito de masonería previsto en la ley del 1 de marzo de 1940. Pero, como sentenció el tribunal, el hecho no constituía un delito sancionable con penas de falta de

³⁶ Sentencia dada por el Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo contra Diego Pérez Peral. 12 de noviembre de 1941. AMFTC.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Mariano Echevarría, casado con su tía Adela Caballero, fue juzgado y condenado por su pertenencia a la masonería a la pena de incapacitación total para trabajar como Perito de Minas y a tres años de destierro en Melilla.

³⁹ Retrato de *José Antonio Primo de Rivera* Dibujo. *Arriba*, 20 de noviembre de 1941.

⁴⁰ Diario personal de José Caballero correspondiente al 7 de marzo de 1979. AMFTC.

⁴¹ Sentencia dada por el Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo contra Diego Pérez Peral. 12 de noviembre, 1941. AMFTC.

libertad, por lo que le condenaron a “Doce años de confinamiento en la isla de Fuerteventura, inhabilitación absoluta perpetua para el ejercicio de cualquier cargo del Estado, corporaciones públicas u oficiales, entidades subvencionadas y empresas concesionarias, gerencias y consejos de administración de empresas privadas, así como mandos de confianza, mando y dirección de las mismas, separándole definitivamente de los aludidos cargos”⁴².

La condena le impedía de forma casi absoluta poder ejercer su profesión ya que la única salida que le quedaba era buscarse una clientela privada en el lugar de residencia, pero esto era muy difícil teniendo en cuenta que le desterraron a un pueblo de Fuerteventura llamado Puerto de Cabras donde la población era escasísima y se encontraba literalmente en la miseria.

Posteriormente, Diego Pérez interpuso un recurso contra la sentencia que le fue desestimada aunque se le redujo la pena a seis años y un día⁴³. Volvió a apelar el tío de José el 14 de octubre de 1942 para que se le concediera cumplir la pena en la península, en donde tal vez pudiera encontrar pacientes para ganarse la vida, pero esta última petición le fue rechazada⁴⁴.

Por fin a finales de octubre de 1942 la familia de José tuvo que marchar hacia el destierro. Huelva les cerró las puertas, nadie fue a despedirlos por miedo y por la idea de proscritos que se tenía de ellos. José sintió esta marcha y el tratamiento hacia su familia como una afrenta que nunca sería capaz de olvidar. A partir de ese momento todos sus esfuerzos irían encaminados a devolver la dignidad “a los suyos”. En diciembre de ese año, 1942, José escribirá a su gran amigo Manolo de la Corte, que continuaba viviendo en Huelva, una amarga carta en donde revela sus sentimientos más profundos (Doc. 8).

“Acaso yo no vuelva más a Huelva, Manolo - Nunca pensé que este verano podía ser el último - Resulta doloroso despedirse de algunas cosas y no le deseo a nadie todo lo que yo llevo pasado - Pero uno se endurece y se le llena de callos el alma. Así me está pasando ahora, Manolo - Me ha sido difícil acostumbrarme a no pensar en volver Ya sé que los pocos amigos que ahí tengo me ofreceréis vuestras casas - pero tu sabes que a nadie se lo aceptaría, si mi familia tiene que irse porque esto es lo justo yo no quiero volver más - Esta huida como si fueran criminales no la olvidaré nunca - porque esto no puede olvidarse - pero ahora no es tiempo de

⁴² Ibídem.

⁴³ Copia del recurso que Diego Pérez Peral envía al Presidente del Consejo de Ministros. 14 de octubre de 1941. AMFTC.

⁴⁴ Ibídem.

hablar - tu recuerdas bien que hay tiempos de hablar y tiempos de callar - pero, eso sí, sin otorgar nada en absoluto”⁴⁵.

A partir de ese momento e incluso ya antes⁴⁶, José tuvo que hacerse cargo de su familia, es decir la suya y la de sus tíos. Los tíos y prima del pintor fueron a Puerto de Cabras en la isla de Fuerteventura y su madre se trasladó a Madrid, a casa de unas primas, ya que José seguía en la pensión de la calle del General Pardiñas en donde vivía desde los años de estudiante. José Caballero se convirtió en cabeza de familia y toda su obsesión fue poder mantenerla lo más dignamente. Esta fue la causa por la que nunca pensó en marcharse fuera de España aunque al parecer tanto le insistió Pablo Neruda:

“Muchas veces pensé que debía haber seguido el camino del exilio como tantos otros. Pero eso también era un lujo que no podía permitirme porque tenía una familia que mantener y que dependía por entero de mí...De no haber tenido estos problemas familiares me habría exiliado. Porque aquellos eran tiempos oscuros y difíciles de vivir y más aún de convivir. Era difícil convivir con un triunfalismo desbordado tratando de no dejar traslucir los propios sentimientos”⁴⁷.

El tres de mayo de 1947 el Gobernador Civil de Fuerteventura, autorizó a Diego Pérez Peral trasladar su residencia a Huelva, aunque sin dispensarlo del resto de la pena⁴⁸. Ese mismo año, después de pasar por Huelva para presentarse ante el Gobernador Civil de la provincia, la familia de José Caballero se instaló en Madrid. El exilio en Puerto de Cabras había durado cinco años y la razón del traslado anticipado no era otra que la enfermedad terminal que tenía el procesado. Diego Pérez Peral llegó a Madrid enfermo de cáncer en la laringe y moralmente hundido. No tardaría mucho en fallecer. Con él llegaban su mujer y su hija Pepitamá, quien tampoco duraría muchos años⁴⁹.

El Departamento de Plástica.

⁴⁵ Carta de José Caballero a Manolo de la Corte fechada tan sólo con 21 de diciembre. Por el contexto se ha deducido que pertenece a 1942. Copia en el AMFTC.

⁴⁶ Diego Pérez Peral fue inhabilitado para desempeñar el cargo de Médico de Asistencia Domiciliaria de Huelva el 22 de julio de 1941, cuatro meses antes de que se dictara sentencia. Desde ese momento la única fuente de ingresos de la familia fue lo que les mandaba José desde Madrid.

⁴⁷ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Después de la guerra*. AMFTC.

⁴⁸ Oficio del Delegado del Gobierno en Fuerteventura a Don Diego Pérez Peral del día 3 de mayo de 1947. AMFTC.

⁴⁹ Diego Pérez Peral murió en 1949 y su hija Pepitamá falleció en 1951 de meningitis. La muerte de su prima afectó profundamente al pintor por “la injusta, trágica y corta vida” que había tenido.

La necesidad de mantener a su familia hizo que al llegar a Madrid desde Burgos José continuara trabajando en el Departamento de Plástica, después colaborara con el teatro comercial y folklórico, se introdujera en el mundo del cine y por último fuera el director artístico de “Galerías Preciados”.

Al terminar la guerra el Departamento de Plástica se trasladó a la capital. En esos momentos dependía de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, adscrito al Ministerio de la Gobernación entonces en manos de Serrano Suñer, aunque en seguida pasó a depender de la Vicesecretaría de Educación Popular, al mando de la cual estaba Gabriel Arias Salgado, con la denominación de Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica con sede en la calle Montesquínza nº 2. A pesar del cambio de denominaciones los componentes continuaron siendo prácticamente los mismos durante toda la posguerra⁵⁰.

Era el director de Plástica Juan Cabanas y como colaboradores tenía a los pintores José Escassi, Domingo Viladomat, José Luis López Sánchez y José Caballero. Posteriormente entrarían Juan Antonio Morales, introducido por José Caballero cuando salió de la cárcel de Porlier, y el jovencísimo José Luis López Vázquez que poco después se convirtió en actor⁵¹.



Fig. nº 74 bis.- José Caballero en 1940. Foto A. del Castillo.

⁵⁰ LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología del franquismo (1936 - 1951)* Madrid, 1995. Pág. 108.

⁵¹ Testimonio oral de José Luis López Vázquez.

El Departamento de Plástica seguía siendo el encargado de organizar los actos públicos como los desfiles, misas y espectáculos de todo tipo que se organizaban en Madrid y a veces también en provincias. Al término de la guerra este tipo de actos se hacían con cierta asiduidad, sin embargo una vez que pasó la euforia de los primeros momentos y a medida que el régimen se fue asentando dejaron de organizarse y el Departamento de Plástica se encargaba tan sólo de la organización de los actos de recibimiento de personalidades extranjeras, que a decir verdad no se prodigaron.

Para estos eventos no era necesario crear una decoración específica sino que las tribunas, marquesinas, gallardetes o reposteros que se utilizaban se guardaban de una vez para otra y se adaptaban a las necesidades por lo que el trabajo era cada vez menor.

Al Departamento de Plástica se le ha atribuido el papel de “Orientar estéticamente la apariencia del Nuevo Estado”, según palabras de Laín Entralgo.⁵² Si bien es cierto que el sector de Falange más intelectual ya desde la guerra pretendió la creación de una estética que fuera acorde con las nuevas ideas, la realidad es que esta idea se desarrolló más en la teoría que en la práctica ya que el arte o “estilo falangista” nunca se manifestó explícitamente y lo que realmente triunfó fue el más puro academicismo⁵³.

Tal vez en Burgos y al terminar la contienda algunos falangistas tuvieran ideas grandilocuentes a este respecto, pero lo que está claro, tanto por lo que se hizo durante la guerra como por lo que posteriormente se llevó a cabo en Madrid, es que nunca se llegaron a cumplir. A excepción de algunas ilustraciones y cuadros realizados por pintores afines a la idea de “cruzada” como Sáenz de Tejada, Teodoro Delgado, Bertucci o Reque Merubia, lo cierto es que el arte falangista que se pretendía hacer, se quedó en pura teoría. Como afirma Calvo Serraller en los años cuarenta “los gestos heroicos de la estética imperial parecían aburrir hasta a los propios simpatizantes de los vencedores”⁵⁴.

Cuando el Departamento se trasladó a Madrid, su labor fue todavía menos influyente en ese sentido, se le llegó a asignar las labores de protocolo y posteriormente de lo que se denominó “censura plástica” que era en realidad una revisión de ilustraciones, cromos, tarjetas, portadas de libros o carteleros de cine.

⁵² LAÍN ENTRALGO, Pedro. *Descargo de conciencia 1930- 1960*. Madrid, 1976. pág. 230.

⁵³ LLORENTE, Ángel. “¿Hubo un arte falangista?”. En el Catálogo *Arte para después de una guerra*. . Madrid, 1993. Pág. 137- 142.

⁵⁴ CALVO SERRALLER, Francisco. *España Medio Siglo de Arte de Vanguardia 1936- 1985*. Madrid, 1985. Pág. 37.

De lo primero que se tuvo que encargar el Departamento nada más acabada la guerra fue de organizar el Desfile de la Victoria que se desarrolló por el paseo de la Castellana y el paseo del Prado en mayo de 1939 y el Te Deum que se realizó a continuación en la iglesia de Santa Bárbara⁵⁵.

Como se ha dicho más arriba, el Departamento de Plástica llevaba también las labores de protocolo, siendo Juan Cabanas el responsable, aunque al parecer era una labor que se hacía con poco rigor. En Santa Bárbara fue la primera ocasión en que Franco entró bajo palio en una iglesia por lo que, antes de hacerlo, se dirigió al jefe de protocolo Juan Cabanas y le preguntó:

“-¿ Usted cómo cree que debo de entrar en la iglesia con boina o sin boina?

A lo que el jefe de protocolo contestó:

- Excelencia , yo que usted entraría con ella puesta’⁵⁶.

Así que Franco entró en la iglesia bajo palio y con la boina bien calada. Esta anécdota nos da una idea de la improvisación y el poco rigor que se tenía en las actividades desempeñadas en Plástica, que poco a poco fueron disminuyendo.

El trabajo en el Departamento de Plástica cada vez se reducía más, por esta razón a finales del año 1941 se decidió encomendarle las tareas de “censura plástica”. El encargo se hizo verbalmente y Juan Cabanas tuvo que “recordar la necesidad de dar carácter oficial a dicho traspaso” y pedir de paso más personal y local correspondiente⁵⁷. El 26 de enero de 1942 le fue comunicado oficialmente y por escrito la “censura plástica”⁵⁸ término que, como diría Bozal⁵⁹, resulta demasiado ampuloso para definir lo que en realidad se hacía: revisar banderas, escudos, emblemas, portadas e ilustraciones de libros y otros objetos.

A pesar de las protestas de Cabanas, no le instalaron en un local adecuado ni le mandaron el personal que hasta entonces se encargaba de la censura plástica, por lo que tuvo

⁵⁵ Testimonio de José Luis López Vázquez.

⁵⁶ *Ibídem*

⁵⁷ Carta del Jefe de Ceremonial y Plástica al Delegado Nacional de Propaganda en funciones. 15 de diciembre de 1941. A.G.A. c. Caja 102

⁵⁸ Carta del Consejero Nacional en funciones de Delegado Nacional de Propaganda al Jefe de Sección de Asuntos Generales. “4 de enero de 1942. A.G.A.c. Caja 102.

⁵⁹ BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España*. Tomo II. Madrid, 1995. Pág. 82.

que encomendárselas a los pintores que estaban a su cargo⁶⁰. Tanto José como los otros pintores que formaban la plantilla del Departamento, incluido Cabanas, tuvieron que realizar autorizaciones. Los pintores se guiaban exclusivamente por un interés artístico, y prácticamente la totalidad de los expedientes que se han encontrado están autorizados, a excepción de aquellos en los que encontraban una falta absoluta de calidad estética.

Este criterio llevó al Jefe de Asuntos Generales de Propaganda a recriminar a Juan Cabanas y recordarle que su misión era la de censurar y no la de informar sobre el carácter artístico de las portadas e ilustraciones de los libros, por lo que le devuelve tres solicitudes para que las revisen⁶¹. Lo cierto es que los pintores continuaron aprobando la mayoría de los objetos y tan solo mandándolo repetir o desautorizando aquello que consideraban “falta de sentido estético”. Esta labor del Departamento fue muy efímera ya que hacia finales de 1943 deja de haber expedientes⁶².

Según testimonio de José Luis López Vázquez, en el Departamento de Plástica existía un ambiente de camaradería entre los componentes, y eso y la falta de trabajo les llevaría en muchos casos a saltarse la disciplina impuesta, por lo que fueron sancionados y expedientados en varias ocasiones⁶³. A partir de 1943, José comenzó a asistir cada vez con menor asiduidad y llegó un momento en que a penas aparecía por allí⁶⁴ aunque siguió perteneciendo a la plantilla de Plástica hasta el año 1951 en que se le conminó para que lo abandonara por falta de asistencia⁶⁵.

En 1940 el pintor tuvo la oportunidad de viajar a Italia con el grupo del departamento de Plástica. Organizó el viaje Juan Cabanas, y además de José Caballero fueron Domingo Viladomat y José Escassi. Hicieron el viaje con la idea de visitar museos y conocer el arte italiano y durante quince días visitaron las ciudades de Roma, Florencia, Venecia y Nápoles.

Es de suponer el gran impacto que supondría para José la visita a los museos, el descubrimiento de tantos pintores y la riqueza artística del país. Además José visitó el estudio de algún pintor contemporáneo como Carrá y Severini, cuyas pinturas le impactaron vivamente.

⁶⁰ Carta de Juan Cabanas al Jefe encargado de Asuntos Generales de Propaganda. 7 de febrero de 1942. A.G.A. c. Caja 102.

⁶¹ Carta del Jefe de Asuntos Generales de Propaganda al Jefe de la Sección de Ceremonial y Plástica, Juan Cabanas. A.G.A.c Caja 102.

⁶² Se han revisado en el A.G.A. las cajas correspondientes a Cultura números 59, 60, 61, 62, 63, 64 y 65.

⁶³ Según testimonio de José Luis López Vázquez, miembro de la plantilla del Departamento de Plástica, les expedientaron varias veces por falta de asistencia, por retrasos, y en una ocasión por hacer un desfile de “Flechas y Pelayos”, con los pantalones remangados hasta la rodilla y gorros de papel como si fueran niños, por todos los despachos de la Delegación.

⁶⁴ Testimonio de José Luis López Vázquez.

⁶⁵ Testimonio de María Fernanda Thomás de Carranza.

Volvieron a España el 10 de junio de 1940, la víspera de que Italia entrara en la Segunda Guerra Mundial, y José se trajo consigo algunas publicaciones de arte sobre pintores italianos como Morandi, Sironi o Carrá. La influencia de la pintura italiana en seguida se dejó sentir en sus obras, sobre todo en los decorados que era lo que más hacía en esos momentos. En ellos están patentes las formas clásicas, la monumentalidad de las figuras, la influencia de Mantegna, Piero de la Francesca, Paolo Uccello o la arquitectura italiana.

En 1940 José introdujo en el Departamenteo de Plástica a su amigo el pintor Juan Antonio Morales cuando salió de la cárcel de Porlier, en donde llevaba un año. Juan Antonio Morales, cuya familia vivía en Cuba, había pasado la guerra en Madrid colaborando en la propaganda republicana. Morales había sido el autor del cartel *Los Nacionales*, affiche que tuvo una gran repercusión tanto en un bando como en el otro pero del que se desconocía al autor.

Después de pasar por el campo de concentración de Bétera, acabó en la cárcel Porlier donde José le visitó en algunas ocasiones. Salvó la vida gracias a que nadie supo que el cartel había sido hecho por él, a pesar de que los esfuerzos de los vencedores por enterarse.

El día que Juan Antonio Morales salió de la cárcel, José estaba esperándole en la puerta y se fueron juntos a la pensión “Nieves” en donde habían vivido de estudiantes. José Caballero trató de ayudarle en lo que pudo introduciéndole en la plantilla de “Plástica” y como decorador y figurinista en el teatro. Posteriormente, ya en 1943, colaborarían juntos en algún decorado cinematográfico, por lo que no es raro encontrar, como ya ocurría antes de la guerra, algunos figurines o decorados firmados por los dos, aunque cada vez con menor asiduidad.

Pasada la mitad de los cuarenta los dos amigos se distanciaron debido a las diferentes opciones artísticas y vitales que adoptaron. Juan Antonio Morales, harto de no tener éxito ni dinero con su pintura, decidió convertirse en un pintor de género y comenzó a hacer retratos de sociedad muy del gusto del momento.

Trabajo desempeñado en el Teatro.

Como se ha apuntado más arriba José Caballero trabajó en el teatro durante toda la posguerra como un medio para ganarse la vida y como una huida de la realidad circundante. En estos años toda su existencia se desarrollaba alrededor de los talleres, sastrerías y almacenes que suministraban y realizaban los trajes y decorados de teatro. José se movía por lugares como los almacenes Peris y Cornejo, el taller de la Viuda de López y Muñoz, y con los artistas, cantantes, coristas y representantes que constituían un submundo alegre y popular que en esos momentos José prefería al intelectual de la Falange.

De los decorados y figurines de aquellos años se conocen muy pocos. Se conservan algunos bocetos, algunas fotografías y reproducciones muy deficientes en la prensa que hacen muy difícil hacerse una idea del espectáculo. Aunque el pintor realizó muchos decorados y figurines sobre todo para el folklore y la revista, casi todos quedaron en los talleres y los almacenes de producción. De los que hizo para el Teatro Español, que fueron muchos menos, se conserva una parte muy pequeña de ellos y tan sólo dos fotografías.

El primer trabajo que hizo José Caballero para teatro después de la guerra fue un telón decorado para *El poder y la sangre*, una obra que montó O.J el teatro de las Organizaciones Juveniles que había fundado su amigo y compañero de la Barraca, Modesto Higueras. La representación se hizo en 1940 y tuvo lugar en Toledo. José realizó al menos un decorado titulado *Plaza de Pamplona* con cierta influencia italianizante, tal vez debido a su reciente viaje. Al parecer José no sólo hizo el boceto sino también la resolución en grande que pintó junto con algunos componentes del teatro como Luis Sáenz de la Calzada o José Luis López Vázquez ⁶⁶.



Fig. nº 75.- Decorado del folklore. Hacia 1945.

En ese mismo año, 1940, José Caballero empezó a trabajar para el Teatro Español y siguió colaborando durante toda la posguerra aunque de manera muy intermitente. A su vez

⁶⁶ Testimonio de José Luis López Vázquez.

en 1942 entró de lleno en el teatro del folklore, realizando decorados y figurines para Concha Piquer, Lola Flores y Manolo Caracol, Juanita Reina o el Príncipe Gitano.

Desde sus primeras experiencias teatrales José Caballero había contado con un amplio margen de libertad a la hora de crear las escenografías y había comprendido hasta qué punto podían llegar a determinar la concepción del propio espectáculo. El pintor era un firme partidario de hacer escenografías más que decoraciones, en las que lejos de dar una visión real se dejara vía libre a la imaginación intentando representar el espíritu de la obra. Sin embargo en los años cuarenta y sobre todo en los espectáculos folklóricos y revistas, que contaban con muy poco presupuesto, José se vio obligado a realizar telones pintados. Pero esos telones no eran, como ocurría con los que hacían los decoradores al uso, meros elementos ornamentales más o menos en relación con la obra o el tema que se fuera a interpretar sino que el pintor les daba un tratamiento de verdaderas escenografías existiendo y cobrando vida a través de la representación. Por otro lado José lograba dar una idea de veracidad del tiempo no sólo por medio de una adaptación histórica sino que, profundizando en el texto o en lo que se quisiera mostrar, recogía el significado real y lo expresaba simbólicamente en el escenario.

En cuanto a los figurines, al pintor le gustaba hacerlos muy imaginativos e impactantes. Solían tener mucho volumen para destacar su presencia en el escenario y nunca ocultaban el material de que estaban hechos:

“El figurín de teatro ha de ser sobre todo escénico; esto es simplista y efectista. Es preferible la arpillera más pobre a la ridícula imitación de un brocado, el cingulo de esparto a la sogá pintada de purpurina, el cartón tal como es, a esas imitaciones de hierro acartonado; lo simple y escénico, a lo recargado y antiescénico; siempre será más noble.”⁶⁷

Esta idea de hacer unos decorados que fueran la estilización de aquello que se quería mostrar y que tuvieran un profundo valor simbólico y unos figurines muy imaginativos y de vivo colorido hicieron que durante la posguerra José Caballero fuera uno de los artistas más solicitados para los espectáculos folklóricos, aunque sus montajes resultaran chocantes en medio de aquel ambiente tan mediocre y ramplón. Raúl Chavarri, autor de una monografía sobre el pintor y espectador ocasional de una de sus puestas en escena lo relata así:

“...Entre estas imágenes que el artista realiza sin convicción surgen en algunas ocasiones realizaciones espléndidas. El autor de estas líneas, recuerda a este respecto, un tremendo espectáculo folklórico de comienzos de la década de los cuarenta al que Caballero había puesto su marco

⁶⁷MEJÍAS, Leocadio. “Artistas españoles del vestido exponen su técnica sobre indumentaria del teatro”. 1944. Recorte de periódico conservado en el AMFTC.

escenográfico. Las pobres imágenes llenas de mediocridad, cargadas de falsa alegría estereotipada en la que un escritor sin imaginación quería ver la representación de los valores populares, se veían envueltas en la escenografía de Caballero como la madrepora rodea al objeto extraño, toda la luz, la vibración y la armonía de la concepción escenográfica destacaba y empobrecía aún más la palabra y la ramplona música del espectáculo⁶⁸.

El Teatro Español.

El Teatro Español se había fundado hacía pocos años, bajo la dirección de Felipe Lluch Garín, especializado en el montaje de obras clásicas. José Caballero colaboró en seis de estas obras haciendo los figurines y una en la que hizo decorados y figurines.

La primera vez que colaboró José con el Teatro Español fue a finales de 1940. En noviembre de 1940 se inauguró la temporada teatral con el estreno de *La Celestina* en versión de Felipe Lluch y dirigida por Cayetano Luca de Tena⁶⁹.

Los decorados se los encomendaron a Sigfrido Burmann y los figurines a José Caballero en colaboración con Comba⁷⁰.

Poco tiempo después, en enero de 1941, José Caballero colaboró en *La decantada vida y muerte del general Mambrú*, una tonadilla original de Jacinto Valledor que volvió a dirigir Felipe Lluch. Para esta obra, una parodia de la ópera italiana alternada con canciones populares como *La Canción de Mambrú*, José realizó los decorados, los figurines y el programa de mano que al decir de Alfredo Marquerie fueron:

“Figurines y decorados originalísimos del gran artista José Caballero que arrancaron los entusiastas aplausos del selecto auditorio”⁷¹.

Poco después, el uno de abril de ese mismo año, 1941, se estrenó *Las mocedades del Cid*, obra original de Guillém de Castro dirigida también por Felipe Lluch para la que José

⁶⁸ CHAVARRI, Raúl. *José Caballero*. Monografías de Artistas Españoles Contemporáneos de la Dirección General de Bellas Artes. Bilbao, 1974. Pág. 21.

⁶⁹F. de I. “Inauguración de la temporada: *La Celestina*” *Pueblo*. 14 de noviembre, 1940.

⁷⁰ Programa de mano de la obra. AMFTC.

⁷¹ MARQUERIE, Alfredo. “En el Español”. *Informaciones*. Madrid, 18 de enero, 1941.

Caballero hizo los figurines, en compañía de Comba, y el programa de mano. Al parecer los figurines los hicieron a partir de la *Historia del traje Español* de Juan Comba⁷².

Falstaff y las Alegres Casadas de Windsor, obra de Hans Rothe hecha sobre variaciones de la obra de Shakespeare, la montó el Teatro Español en junio de 1941 en versión de Dámaso Alonso. José de nuevo volvió a realizar solamente los figurines y el programa de mano y de los decorados se encargó Emilio Burgos⁷³. Los figurines estaban realizados por Encarnación, la modista preferida de José porque era quién mejor interpretaba sus ideas ya desde la época de *Bodas de Sangre*. Los figurines tuvieron un gran éxito:

“Mención especial merecen, por el acierto del dibujo y coloración en los tonos, los figurines de José Caballero, que vestían a cada personaje, ayudando con el traje a ofrecernos su medida psicológica.”⁷⁴

Durante el año de 1942 y 1943 José Caballero no trabajó nada para el Español, sin embargo posteriormente, en octubre de 1944 le encargaron los figurines para *Fuenteovejuna*⁷⁵. Los decorados en esta ocasión los hizo Burmann.

José resolvió estos figurines a la manera italiana con trajes que recordaban personajes del Renacimiento italiano; el Maestre de Calatrava, un campesino o el Comendador de Calatrava llevaban ropas de mucho volumen y grandes tocados de los que caían paños. Para esta obra diseñó también uno de los carteles anunciadores.

Los figurines “en entonación casi musical con los colores de la escena”⁷⁶, fueron muy alabados aunque algún crítico los encontró demasiado arbitrarios o “finamente rebuscados”⁷⁷.

En abril de 1945 se montó en el Teatro Español la obra de Tirso de Molina, *Don Gil de las Calzas Verdes* en versión de Enrique Llovet y dirigido por Cayetano Luca de Tena. José participó haciendo los figurines en colaboración con Vicente Viudes. Los figurines fueron muy comentados por lo insólito. En una entrevista el pintor declara en tono jocoso:

⁷² Programa de mano de la obra. AMFTC.

⁷³ Programa de mano de la obra. AMFTC.

⁷⁴ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. “Falstaff o las alegres casadas de Windsor. Teatro Español”. *El Alcázar*. 12 de junio de 1941.

⁷⁵ En el Museo del Teatro de Almagro se conservan ocho de estos figurines.

⁷⁶ MARQUERÍE, Alfredo. “Un acontecimiento escénico excepcional. Representación magna de *Fuenteovejuna*” *Abc*. 13 de octubre, 1944.

MORALES DE ACEVEDO, E. “Una representación memorable de *Fuenteovejuna*” *El Alcázar*. 13 de octubre, 1944.

AZCOAGA, Enrique. “La inmortal obra de Lope repuesta en el Español”. *Juventud*. 18 de octubre, 1944.

⁷⁷ C de C. “Rescate escénico de *Fuenteovejuna*”. *Madrid*. 13 de octubre, 1944.

- “- ¿Qué, te gustan mis figurines?
 - Estupendísimos, ideales.
 - Ocho los hizo Viudes y los demás yo. Hay uno de los cómicos sobre todo, que sale vestido de armario.
 - ¡No digas tonterías!
 - ¡Qué sí, qué está inspirado en un mueble inglés, hombre!”⁷⁸

Los figurines que hizo para *Don Gil de las Calzas Verdes* (Figs 76 y 77) son de los pocos que se conservan de aquel momento. Unos cuantos se encuentran en el Museo del Teatro de Almagro y otros los conservaba el pintor⁷⁹. En estos figurines José continúa con el canon muy alargado de las figuras y los trajes muestran elementos reales de época adaptados a su manera de hacer. Las casacas, sombreros, calzas o vestidos cobran nueva vida con el cambio de tamaño, color o textura en busca de mayor expresividad.



Fig. nº 76 y 77.- Figurines para *Don Gil de las calzas verdes*, estrenada en el Teatro Español en 1945.

⁷⁸ MEJÍAS, Leocadio. “El estreno entre bastidores de *Don Gil de las Calzas Verdes*” Madrid. 25 de abril de 1945.

MARQUERÍE, Alfredo. “Crónica teatral de Madrid”. *Abc* de Sevilla. 17 de mayo, 1946.

⁷⁹ En el archivo de José Caballero se conservan cuatro figurines pertenecientes a *Don Gil de las Calzas Verdes* y en el Museo del Teatro de Almagro, tres.

El pintor utiliza la fantasía y deja correr la imaginación en unos figurines muy expresivos que provocan la sorpresa en el espectador. Como advierte en la entrevista transcrita uno de los actores sale vestido de mueble estilo inglés con cajones en los bolsillos y pirindolas en el gorro.

El 2 de mayo de 1946 se estrenó en el Teatro Español *La conjuración de Fiesco* de Schiller, en versión de Eduardo Marquina. La dirigió Cayetano Luca de Tena quién encargó los decorados a Burmann y los figurines a José Caballero⁸⁰, que fueron el último trabajo que realizó para este teatro.

Se tienen muy pocas referencias de los bocetos que realizó Caballero para el Teatro Español. Hizo pocos decorados y no se conserva ninguno de ellos y en cuanto a los figurines, a pesar de que realizó bastantes más, tan sólo se conservan los de *Don Gil de las Calzas verdes* de que se ha hablado y otros dos de *Fuenteovejuna* de 1944.

Decorados de teatro dramático no se conserva ninguno de aquella época. Aunque como hemos visto para el teatro comercial tan sólo hizo los decorados de una obra, *La decantada vida y muerte del general Mambrú*. Trabajó también para Teatro de Cámara con obras de ensayo que se representaban en muy pocas ocasiones. Hoy sólo conocemos dos decorados por unas fotografías⁸¹:

⁸⁰ DÍEZ CRESPO, Manuel. “*La conjuración de Fiesco* de Schiller en el Español” *Arriba*. 4 de mayo de 1946.

SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. “La Conjuración de Fiesco” *El Alcázar* 3 de mayo de 1946.

⁸¹ AMFTC.



**Fig. nº 78.- Decorado de José Caballero años 40
en el que los personajes actúan bajo una gran mesa.**

La primera de ellas (Fig, 78), que no sabemos a que obra pertenece, muestra el salón de una casa burguesa con una serie de elementos inesperados que lo pone en relación directa con sus dibujos surrealistas. Es una habitación con una arquitectura extraña por cuyo techo cruzan unos arcos y en lo alto asoma un gran lucernario con una barandilla de la que cuelga un paño. Abajo, al lado de muebles convencionales, una gran pata de mesa cruza el escenario desde el suelo al techo como si toda la obra se desarrollase debajo de una mesa, y en el telón de fondo, además de unos cuadros que muestran unos dibujos de línea continua muy simple y algo cubistas, hay un trampantojo que representa una gran abertura cuadrada que da a un jardín lleno de rosas que nada tiene que ver con el resto del escenario.

La idea de que toda la obra se desarrolle debajo de una gran mesa está en relación directa con los juegos infantiles de José que le gustaba esconderse debajo de la mesa del comedor de su casa y pasarse las horas allí quieto observando la vida de los mayores. En este caso los observados serían los personajes que desarrollan la acción bajo una mesa. Esta idea la retomará más tarde el pintor cuando realice el cuadro *La divina proporción* en el que una figura femenina observa el paisaje desde debajo de una mesa.

La segunda fotografía, (Fig, 79), muestra el escenario de *Llamada inútil* de William Saroyan, realizado por el Teatro de Cámara del Teatro Español en 1947, teatro más experimental y en el que contaba con mayor libertad. Realizó una escenografía más complicada y moderna, con dos alturas y alternancia de elementos propios de la tramoya teatral y construcciones simplistas de tubos metálicos. Aquí queda constancia de su deseo de

hacer obras más en relación con el teatro que se hacía en Europa en ese momento y romper con el anquilosamiento del teatro español.



Fig. nº 79.- Escena de *Llamada Inútil* de William Saroyan, con decorados de José Caballero. 1947.

El teatro del Folklore.

Durante los años treinta había nacido la copla o “Canción española”, que era una derivación de la canción popular mezclada con lo flamenco. Ya en esos años habían tenido gran éxito intérpretes como Miguel de Molina o Imperio Argentina. Sin embargo sería después de la guerra, durante los penosos años cuarenta cuando la copla cobrase verdadero auge. La mezcla de historias desgarradoras con una música popular y pegadiza e interpretadas con gran sentimiento provocó la proliferación de los espectáculos folklóricos.

Por otro lado en los años de posguerra, exceptuando lo que se hacía en los teatros nacionales, el teatro comercial se había quedado anticuado y alejado de la realidad. Lo mejor que se representaba eran obras de Benavente, los hermanos Álvarez Quintero y Pemán. El público se volcó en el folklore donde encontraba una manera de evadirse de la realidad tan tremenda que le rodeaba. En este sentido el crítico teatral Alfredo Marquerie comentaba lo siguiente:

“Decididamente nos pasamos al folklore. Nos gustan más los versos de Quintero y León que la mayoría de las comedias, y encontramos que la música de Quiroga es estupenda, llena de frescura popular, dulce y jugosa como una fruta.”⁸²

También, aunque pueda parecer increíble, había quien pensaba que por medio de estos espectáculos se podía educar a la gente:

“Nos complace señalar esta aventura folklórica, tan felizmente terminada, ya que los autores de estos espectáculos tienen la responsabilidad de la educación literaria y estética del público numeroso que les sigue y llega de todas las clases sociales”⁸³.

El poeta Rafael de León realizaba una poesía que en cierto modo bebía de la parte más popular de los poetas del 27, y particularmente de Lorca, que era perfecta para adaptarle música y crear bellas canciones. Por ello se unió al maestro Quiroga, que componía la música, y posteriormente a Quintero, otro letrista también de raíz muy popular. Juntos realizaron la mayoría de las coplas que se cantaban durante la posguerra. El trío formado por Quintero, León y Quiroga fueron los responsables de infinidad de espectáculos folklóricos realizados para los intérpretes más famosos de canción española que arrasaban en los teatros

⁸² MARQUERIE, Alfredo. Crónica del diario *Abc* visto en el programa de mano del espectáculo *Solera de España* de Juanita Reina. Marzo de 1948. AMFTC.

⁸³ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. Crítica del diario *El Alcázar* citado en el programa de mano del espectáculo *Solera de España* número 5 de Juanita Reina. Marzo de 1948. AMFTC.

comerciales. En esos espectáculos se buscaba fundamentalmente la raíz popular como medio de llegar a la esencia de lo hispánico. Como diría un crítico del momento sobre un espectáculo de Concha Piquer en el que había participado José Caballero:

“El principal acierto de Concha Piquer en los espectáculos que viene montando estos últimos años es buscar en las esencias populares el elemento básico de sus programas. El otro gran acierto rodearse de colaboradores que saben lo que se traen entre manos: autores, músicos, pintores y dibujantes”.⁸⁴

En principio Quintero, León y Quiroga y posteriormente muchos otros, no dudaron en encargarle los decorados y figurines a José Caballero quien realizaba unas composiciones que no intentaban mostrar la realidad del tema al que servían sino que buscaba una estilización de todo lo que se entiende por español y andaluz, sugiriendo más que mostrando.



**Fig. nº 80.- Granada. Decorado del folklore.
Mediados de los cuarenta.**

El pintor, que ya llevaba un tiempo dedicado a hacer decorados y figurines para el Teatro Español, comenzó a realizarlos para el folklore y la revista. En el primer espectáculo en que participó José Caballero no lo podemos denominar folklórico, ya que realizó los figurines para el ballet de Sacha Goudine y María de Ávila. Durante los primeros meses de 1942 se

⁸⁴ F. de L. “Presentación de *Retablo Español* de Conchita Piquer. *Pueblo*. 16 de enero de 1943.

llevó a cabo la creación de “La compañía española de Ballets”, fundada por la Sociedad Española de Arte. En abril de 1942 se estrenó en el teatro Fontalba el montaje titulado *Ballets de arte español*, con Sacha Goudine y María de Ávila como primeros bailarines, con decorados de Juan Antonio Morales y figurines de Cabanas, Caballero y Morales. Ponían en escena ballets de Mozart, Rimsky Korsakow, Ravel y Granados.

Cuando realmente el pintor se introdujo en el teatro folklórico fue en junio de 1942 al trabajar para la Sociedad Española de Espectáculos que había montado la Compañía de Canciones y Bailes Españoles. En junio de 1942 realizó los decorados y figurines de los espectáculos *Canciones y bailes españoles* y *Canciones y bailes andaluces* de Mari Paz en el Teatro Fontalba⁸⁵.



Fig. nº 81.- Decorado del folklore, mediados de los cuarenta.

A partir de entonces colaboró en numerosas ocasiones con el folklore haciendo decorados y figurines para muchos espectáculos como *Cabalgata*, del dúo formado por Rafael de León y el maestro Quiroga, interpretado por Mary Begoña y estrenado en 1942

⁸⁵ En el Museo de Teatro de Almagro se conservan diez figurines de *Noche de levante en clama*, uno de los números de estos espectáculos.

con enorme éxito⁸⁶. Colaboró también en el *Retablo Español*, de Quintero, León y Quiroga, que interpretaba Concha Piquer, estrenado en enero de 1943 en el teatro Fontalba⁸⁷. En septiembre de 1943 se estrenó en el Teatro Eslava el espectáculo *Solera de España* también de Quintero, León y Quiroga e interpretado por Juanita Reina para el que José Caballero realizó los decorados y figurines en compañía de Burgos y que se repuso en marzo de 1948:

“José Caballero y Burgos han realizado acaso el mejor trabajo de espectáculo en unas decoraciones y figurines de una ejemplaridad en la concepción y en el diseño, que la altura que puede conseguir la representación se debe a ellos en una de sus partes primeras y principales.”⁸⁸

En abril de 1946 se presentó *Rapsodia Ibérica* estrenado en el teatro Albeniz de Madrid con decorados de José Caballero y Juan Antonio Morales⁸⁹. En 1945 colaboró en *Cancionero* de Mary Paz y en el espectáculo de revista de Celia Gámez, *Hoy como ayer*. Otro *Retablo Español* de Concha Piquer y *Zambra* de Lola Flores y Manolo Caracol, ambas de 1946 o *Redondel* de Juanito Valderrama, de 1948, son algunas de los espectáculos en los que participó José Caballero en los años cuarenta.

La labor como escenógrafo del teatro folklórico la desarrolló el pintor hasta el año 1948 con los figurines para *Feria de Coplas* del Príncipe Gitano que se estrenó en el teatro Reina Victoria de Madrid. Con este trabajo terminó su colaboración para el folklore harto de tanta repetición y vulgaridad. Según contaba el pintor en tono jocoso decidió abandonar cuando Quintero le dijo que quería un decorado en el que tenía que aparecer en un lado el colegio de Oxford, en el otro el de Cambridge y en el centro.....la Giralda, a lo que José le contestó:

“- Sabes lo que te digo?, que se me ha olvidado hacer la Giralda. Sí, sí, se me ha olvidado completamente”.⁹⁰

José Caballero llevaba más de seis años dedicado a hacer decorados y figurines de folklore y si en un primer momento este mundo le había servido para evadirse de la realidad y

⁸⁶ José Caballero realizó los decorados y figurines para los números *Molinera de Castilla*, *Lerele* (con el que debutó Lola Flores), *Mariposa* (Estampa japonesa), *El arriero* (estampa extremeña) *La coqueta*, *Doña Luz*, y *Tocando a misa* (estampa maragata).

⁸⁷ Los números que hizo José Caballero en esta ocasión fueron: *Vengo de Lisboa*, *Coplas de los siete niños*, *Ropa tendida*, *La Mariana*, *La Viudita*, *Carcelera*, *Noche Vieja*, *Cancionero* y *La Rosa de la Bahía*.

⁸⁸ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. Crítica teatral del diario *El Alcázar* citado en el programa de mano del espectáculo “Solera de España número 5” de Juanita Reina, marzo de 1948.

⁸⁹ José Caballero hizo los decorados y figurines de *Canto a Levante*, *Sevilla la blanca*, *Boda en Ondárroa* y *Atardecer en el Sacromonte*.

⁹⁰ MARQUEZ REVIRIEGO, Víctor. “Pintar un círculo con la mano izquierda”. *Nuevo Índice*. Número 11. Noviembre de 1982. Pág. 25.

para realizar un tipo de pintura libre en donde nadie le exigía nada, llegó un momento en que se habían convertido en una pura repetición y gracias al desahogo económico que le daba el trabajo en Galerías Preciados comenzó a plantearse volver a pintar de nuevo.

Como se constata por el número de espectáculos José realizó numerosos decorados y figurines para el teatro folklórico ya que cada uno de ellos constaba de quince o veinte números con decorados diferentes, normalmente telones pintados con patas laterales para dar sensación de profundidad, y una enorme cantidad de trajes; para alguno de estos espectáculos llegó a realizar más de cien figurines de los que hoy se conservan muy pocos⁹¹. Casi todo se ha perdido y tan solo podemos hacernos una idea por los que guardaba el pintor en su estudio, todos ellos a la témpera sobre cartón.



Fig. nº 82.- José Caballero hacia 1945. Foto de Valmitjana retocada por él mismo.

Como los espectáculos folklóricos trataban casi siempre sobre temas andaluces José Caballero ahondará en sus raíces recordando vivencias infantiles y juveniles en Huelva y su provincia. Así para mostrar el patio de un convento representará el de Nuestra Señora de la Cinta de Huelva: muros altos y encalados, un gran ciprés y un arco inmenso envuelto todo ello en una luz fría que recorta los diferentes elementos. Para representar vistas de pueblos, sus calles y plazas acudirá a la morfología de los pueblos andaluces en los que se amontonan

⁹¹ El pintor conservaba diez decorados. AMFTC.

casas encaladas con terrazas, azoteas y tejados sobre los que destacan las torres y campanarios de las iglesias y conventos. Estos decorados los resolverá a base de planos geométricos con rasgos muy elementales pero que resultarán muy barrocos por la gran acumulación de elementos. Los pueblos completamente blancos tendrán, sin embargo, violentas sombras de diferentes colores; azules, violetas, rosas, ocre o tierras, que les darán profundidad y movimiento. En lo alto del monte alguna fortaleza y al fondo los campos de olivos o el mar. Adornando las casas ventanas con reja, grandes portones, visillos recogido, plantas trepadoras y ornamentos siempre destacando el elemento popular, tan fuertemente arraigado en el pueblo andaluz.

José Caballero realizará una estilización de la esencia española y andaluza. En este sentido su contribución al mundo del folklore fue fundamental y no pasó desapercibida a algunos críticos:

“A estos pequeños actos les han dado la mayor categoría ese gran pintor y dibujante de excepción que es José Caballero, cuya sensibilidad tan ancha y larga llega desde el puro juego de conceptos, que acaso a él sólo puedan estar reservados en nuestra hora artística y en determinado sentido hasta estos trabajos escénicos”⁹².

Estilísticamente, además de utilizar la descomposición de planos, José Caballero introducía detalles surrealistas como unos balcones en los que están asomados enormes figuras femeninas, barandillas en lugares inverosímiles o balcones abiertos sobre muros por los que se ve el campo o el mar. Muchos de estos elementos, como ocurre en los dibujos surrealistas de Caballero, están tomados de vivencias infantiles o de cosas reales vistas por el pintor en su Andalucía natal e interpretados libremente por él.

Los decorados folklóricos son una unión perfecta entre lo plástico y lo lírico. A la severa composición de la obra, se opone el tratamiento poético de los colores y el misterio de las calles, tabernas y conventos, que crean todo un mundo de sugerencias que llevó a Regino Sáinz de la Maza a afirmar que los decorados de José Caballero constituían una invitación a “excitar la imaginación del espectador y conducirlo por los cauces de la poesía”⁹³.

• **Azoteas del sur 1946.** (Fig, 83)

Este es uno de los decorados más característicos de todos los que se conservan porque en él encontramos reunidos algunos de los rasgos más peculiares de los decorados folklóricos realizados por José Caballero: la composición es un elemento fundamental, destaca

⁹² SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. “Presentación de Concha Piquer”. *El Alcázar* 17 de enero de 1948.

⁹³ SÁINZ DE LA MAZA, Regino. *Abc*. 6 de junio de 1942.

el componente popular, existe un violento contraste entre luces y sombras coloreadas y tiene detalles surrealistas.

Azoteas del Sur muestra la vista de una calle y al fondo un torreón con una pequeña azotea. Detrás el mar sobre el que hay una media luna y las nubecillas alargadas muy características de las composiciones de José Caballero. Hay un gran contraste de luces y sombras y a pesar de la luna hay una fuerte luz solar al servicio de la expresividad que provoca enormes sombras grises y ocre.



Fig. nº 83.- *Azoteas del sur*. Decorado del folklore. Hacia 1946.

Los elementos arquitectónicos como muros, ventanas, y tejados están realizados a base de planos descompuestos. Destacan los detalles populares como las flores, los visillos recogidos, los adornos del muro y las rejas. Factor importante, tanto de este decorado como de muchos otros, son los motivos de tipo surrealista. En este caso son un balcón en un muro que se asoma al mar y las barandillas sobre un torreón de una casa a la que no se puede subir. Estos elementos, como ya se ha indicado, están recogido por José Caballero de la tradición andaluza.

Además de este, se pueden destacar otros decorados conservados en el archivo del pintor como *La verbena*, *Patio*, *ciprés y luna*, *Calle de Sevilla*, *Granada* y un paisaje sin título de fuertes contrastes cromáticos.

El cine.

José Caballero comenzó a trabajar en el cine en 1943, al ser requerido por José Luis Sáenz de Heredia y Luis Santa María para la película *El escándalo*, de Pedro Antonio de Alarcón, que se rodó en el año 1943 bajo la dirección de Sáenz de Heredia. José Caballero realizó los figurines en colaboración con Juan Antonio Morales.

Posteriormente en 1944, José Caballero hizo, también junto a Juan Antonio Morales, los figurines de *El clavo*, dirigida por Rafael Gil, y de *Lola Montes*, película realizada por Antonio Román.

Las tres películas estaban ambientadas en la época romántica por lo que se esperaba que el pintor realizara unos figurines característico de un momento que entonces estaba muy de moda. Sin embargo José Caballero intentó no seguir exactamente la moda:

“He realizado unos figurines con una gran libertad de acción, estilizando en lo posible la línea y la moda en el vestuario de una época... Como soy antes pintor que figurinista, veo en la imposición de fechas una atadura a la inspiración.... Sin caer en el error histórico, el pintor debe ver en el film lo conveniente antes que caer en la fría erudición”⁹⁴.

Los figurines que realizó José Caballero para el cine muestran claras diferencias con los del teatro, ya que en los figurines para teatro lo que le interesaba destacar era el color mientras que en el cine, al ser en blanco y negro, lo importante era la línea y el volumen. Mientras que en el teatro se podían exagerar los rasgos hasta lo grotesco, en el cine se debía ser más comedido y tender hacia la estilización de las notas más características⁹⁵.

Para las tres películas realizó unos figurines que recogían la esencia de los rasgos más característicos de la moda del momento interpretándolos libremente aunque sin apartarse de lo realista ya que esto lo consideraba el pintor imprescindible en el cine⁹⁶. En cuanto al colorido, debido a que el cine era en blanco y negro, prescinde de los colores violentos y los sustituye por otros más suaves como el rosa pálido o el gris. Este último color es el que considera más apropiado para el cine⁹⁷.

⁹⁴ VALLS, Antonio. El cine y los pintores. Los figurines de José Caballero, Juan Antonio Morales y Víctor Cortezo. *Cámara*. Nº 49. 15 de enero de 1945.

⁹⁵ YUSTE, Tristán. “José Caballero y Juan Antonio Morales al habla”. *Primer Plano*. 6 de agosto de 1944.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

Estas tres películas fueron premiadas en 1944 por el Círculo de escritores cinematográficos.

Después de hacer estas películas, el director de cine Antonio Román encargó a José Caballero los figurines de *Bambú*, film que iba a rodar en 1944 con Imperio Argentina, pero al final el director fue José Luis Sáenz de Heredia y José no llegó a hacer los figurines. Se estrenó en 1945.

Tenemos noticias también de su participación en la película *Vísperas Imperiales* dirigida por Fernández Ardarín en 1943 pero que se estrenaría tres años después con el título de *El doncel de la reina* y en *Dulcinea* dirigida por Luis Arroyo en 1946. En esta película colaboraría con el técnico francés Antonio Simont⁹⁸.

Galerías Preciados.

En 1947 la familia de José Caballero llegaba del exilio de Fuerteventura. La condena de Diego Pérez Peral seguía en pie, pero por la enfermedad que padecía el confinado, cáncer de laringe, se le permitió seguir cumpliendo el resto de la pena en la península aunque debía presentarse ante el Gobernador Civil de Huelva⁹⁹. A pesar de la obligación de vivir en Huelva, lo cierto es que la familia del pintor se trasladó a Madrid por lo que pensamos que debieron recibir un permiso.

Ante la llegada de la familia, José se vio en la necesidad de tomar una casa para que se instalaran a vivir. El pintor necesitaba mayores ingresos y sobre todo más seguros. El teatro de folklore era muy inseguro, unas veces se cobraba y otras no y la mayoría de las veces daban adelantos hasta que se recibía el resto del dinero, normalmente varios meses después. En el Teatro Español José hacía más o menos una obra al año, en Plástica cobraba poco y la pintura no daba nada. Por la necesidad imperiosa de ganar una mensualidad fija al mes, después de la llegada de su familia, José Caballero tuvo que comenzar a trabajar en los grandes almacenes “Galerías Preciados” como Director Artístico.

El trabajo en “Galerías”, que duró desde 1947 hasta 1956, consistía en realizar los escaparates, la publicidad y los folletos en los que tenía que aunar la creación artística con la idea comercial, algo que le resultaba tremendamente difícil.

⁹⁸ Tal vez como boceto para alguna secuencia de esta película realizaría el cuadro *Don Quijote en una plaza manchega* que está en paradero desconocido y sólo se sabe de su existencia por referencias ya que no existen fotografías de él.

⁹⁹ Carta del Delegado del Gobierno en Puerto de Cabras a don Diego Pérez Peral. 3 de mayo de 1947. AMFTC.

El trabajar en estos almacenes organizando el día de la madre, el día de los enamorados, la Navidad o la época de rebajas¹⁰⁰ fue una experiencia penosa para nuestro pintor que no entendía los criterios comerciales de los dueños, no le dejaban libertad para hacer lo que quería y lo que era peor, le ocupaba la mayor parte de su tiempo¹⁰¹. La angustia que le produjo este trabajo lo prueba el hecho de que llegó a desarrollar dos úlceras de estómago de las que no se curaría hasta mucho tiempo después de abandonarlo¹⁰².

Aunque su paso por los almacenes fue una experiencia horrible para el pintor pudo organizar por su cuenta algún concurso de dibujos o de christmas e incluso intentó hacer una pequeña galería de arte que no prosperó¹⁰³. El concurso de christmas que realizó en 1949 fue la actividad más relevante de todas las que llevó a cabo en “Galerías Preciados”. En una época en que la pobreza artística en España era enorme cualquier iniciativa era bienvenida y se presentaron pintores de toda España. El primer premio se le otorgó a Antonio Tapiès cuando José aún no le conocía¹⁰⁴.

Actividad pictórica durante la posguerra

José Caballero ha reiterado en muchas ocasiones que después de la guerra se retiró voluntariamente de la pintura. Hasta aquí hemos visto como a su estado de ánimo, a su falta de entusiasmo y desgana, había que añadir su necesidad imperiosa de trabajar en algo remunerado en unos momentos de auténtica miseria y necesidad. Es evidente que en esas circunstancias le debía resultar muy difícil ponerse a pintar “tranquilamente ante su caballete”. Sin embargo realizó un pequeño número de obras, casi todas para utilizarlas como decorado en alguna película de cine¹⁰⁵, que nos dan una idea de su evolución y sus intereses en pintura.

¹⁰⁰ En el periódico *Ya* del 6 de febrero de 1951 se anuncia el “Día de los enamorados” que Galerías presentará con dieciséis historias de amor en sus escaparates realizadas por su director artístico José Caballero. Y en el *Abc* del 15 de abril de 1951 se anuncia la presentación en los escaparates de “La historia genealógica de un hogar” según bocetos de José Caballero.

¹⁰¹ MÁRQUEZ REVIRIEGO, Víctor. “He empezado veinte veces a vivir”. *Tiempo* núm, 10. 19 de julio de 1982.

¹⁰² Testimonio de María Fernanda Thomas de Carranza.

¹⁰³ Carta de José Caballero a Manolo de la Corte. Copia en el AMFTC.

¹⁰⁴ En el archivo del pintor se conserva una carta de Antonio Tapiès agradeciéndole el premio. AMFTC.

¹⁰⁵ Al menos *Aparición del monstruo de la tarde* de 1943 que pasaría a ser propiedad del operador Michel Kelber, *Repetición del paisaje* de 1944 propiedad del director de cine Antonio Román y *Premonición del verano* de 1945 en la colección de Fermín de la Sierra.

Aunque tenía una obra muy escasa y se desesperaba porque había perdido la fe en él y tenía “cada vez más torpe la imaginación, cada vez más torpes las manos”¹⁰⁶, no deseaba perder el nombre como pintor. Por ello, ante los críticos aparentaba que trabajaba, que tenía grandes proyectos, pero en realidad no hacía a penas nada:

“Supe hacer que no decayera el interés sobre mí sin hacer yo ninguna obra....Pero no se puede vivir eternamente de las rentas...especulaba con cosas que no hacía....Ellos no lo saben, si lo supieran no me lo pedonarían- me refiero a los Sánchez Camargo, a los Herreros, a tantos y tantos que tenía que asombrar sólo con lo que yo decía porque no hacía nada.”¹⁰⁷

Por ello durante los años cuarenta José Caballero acude en algunas ocasiones a exposiciones colectivas presentando las pocas obras que pinta en esos momentos y mostrando alguna realizada con anterioridad para otras cosas como las ilustraciones de *Laureados*. Sin embargo esta actitud no pasó desapercibida precisamente a Sánchez Camargo, que con el seudónimo Pedro del Castillo afirmó:

“Pepe Caballero ¡qué lastima! Su desgana, su vuelta de espaldas a la pintura, nos hace perder cada día uno de los valores fundamentales de la hora actual. El excelente dibujante, dentro del surrealismo, dentro de cualquiera de los “ismos” que prefiera, es el gran artista de siempre. (...) Su fuerte personalidad que es acaso la única que ha digerido bien lo que a otros desorienta y acaba, no nos da lo que él sólo puede darnos. Sus dos envíos quieren decir: “Envío esto para que no me molestéis”....Su abandono es un suicidio del que un día se lamentará y del que es preciso que salga para ocupar en el mapa artístico hoy, el sitio que le está reservado.”¹⁰⁸

Pero hacia 1948 notamos un cambio de actitud en José Caballero con respecto a la pintura. Realizará un dibujo con el que se presentará a la Exposición Nacional de ese año en la que ganará la Segunda Medalla, comenzará un retrato de su madre que quedará inacabado por su fallecimiento y realizará un cuadro que será fundamental para la evolución posterior del pintor: *Los Miedos de María Fernanda*, óleo que realizó entonces y que más tarde retocó y le puso el título.

¹⁰⁶ Carta de José Caballero a María Fernanda Thomas de Carranza. Octubre de 1949. AMFTC.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ CASTILLO, Pedro del (Seudónimo de Manuel Sánchez Camargo). “Exposición colectiva en la sala Vilches”. *Madrid*. 15 de octubre de 1943.

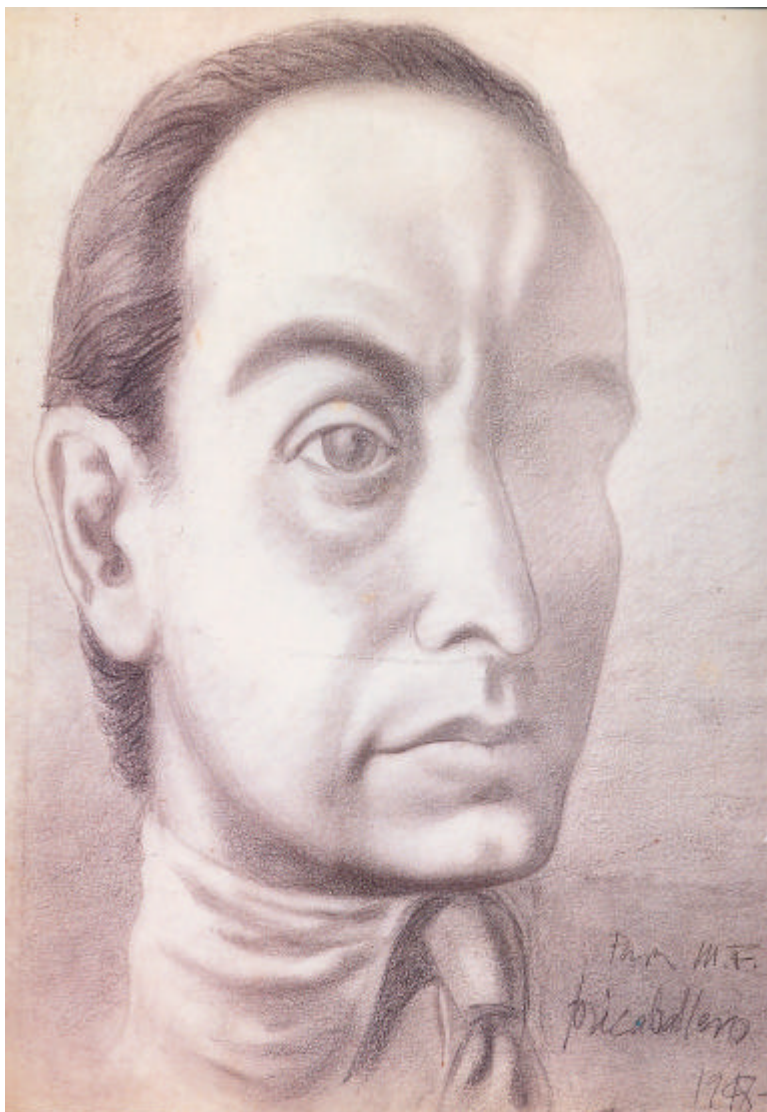


Fig. nº 84.- Autorretrato a lápiz de José Caballero. 1943.
 (Firmado, fechado y dedicado posteriormente por el autor en 1948- 53)

En las obras que realizó en los años cuarenta se pueden distinguir dos corrientes: por un lado la surrealista, línea que no se había roto durante la guerra y que ahora seguirá practicando aunque cambiando la manera de expresarlo; seguirá con la misma técnica para los dibujos pero en los cuadros poco a poco va a ir sufriendo una influencia de Dalí. Y por otro lado el ascendiente italiano que va a tener el pintor a raíz del viaje que realizaría a ese país en 1940. También hay que tener en cuenta que en algunas ocasiones estas dos influencias se encontrarán entremezcladas debido a la influencia que los pintores metafísicos italianos ejercieron sobre Dalí.

El surrealismo era para José Caballero la forma natural de comunicarse a través de la pintura y sobre todo del dibujo. Si en los años treinta había realizado unos dibujos

surrealistas como arma arrojadiza contra una burguesía anquilosada y durante la guerra se había servido del surrealismo para mostrar sus sentimientos más íntimos en las ilustraciones que había publicado en las revistas, al terminar la contienda lo seguirá utilizando pero ahora como una forma de rechazo a la realidad que le rodeaba.

Realizó algún dibujo a pluma siguiendo la misma línea de los que había hecho antes de la guerra como *Exámenes de verano* o *Yerma* de 1940 y también hizo alguna obra surrealista en color como *Paisaje con figura que huye*, un temple de 1942. A partir de ese momento José sufrirá una fuerte influencia de Dalí debido sobre todo a su aislamiento y a su falta de continuidad y entusiasmo. Ya en los años treinta hemos visto como en las obras de José Caballero había elementos dalinianos, tales como los clavos de cabeza anillada, las nubecillas alargadas o las manos y cuerpos oradados, que le habían llegado, más que por la obra de Dalí, por vía de Lorca y Buñuel. Sin embargo en los años cuarenta, ante el panorama desolador que había en España, Dalí resultaba a José Caballero algo realmente atractivo que a su vez le conectaba con el mundo anterior a la guerra que él tanto recordaba. En sus obras introducirá elementos dalinianos y también de la pintura metafísica de la que tanto había bebido Dalí y que José tendrá ocasión de ver en Italia.



**Fig. nº 85.- *Exámenes de verano*. 1940. Dibujo a tinta. 48 x 64.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.**

Esta influencia no se extenderá más allá del año 48 o 49 cuando José Caballero entre de lleno en pintura con una fuerte motivación. A partir de ese momento comprenderá que el surrealismo se había quedado anquilosado y que debía buscar su propio camino. Por otro lado cuando Dalí llegó a nuestro país se dedicó a hacer declaraciones y conferencias muy impactantes y divertidas que animaron el panorama cultural de esos momentos y le dieron una merecida fama de provocador, sin embargo, debido a la postura política que adoptó con respecto a Franco y sus declaraciones alabando el régimen, José Caballero se apartó definitivamente de su pintura.

Lo más destacado de la influencia daliniana en la obra de José Caballero de estos momentos son las grandes extensiones desoladas, la desproporción de los miembros de las figuras, que tienen las piernas y brazos exageradamente alargados, y algunos elementos como el mantel o el lienzo blanco. En cuanto al colorido seguirá fiel a los grises, azules y tierras envuelto en una luz de atardecer que crea unas sombras muy marcadas.

Por otro lado tendrá también una **influencia italiana** debido al viaje a Italia que realizó el pintor en 1940. José quedó fuertemente impresionado por los pintores del Renacimiento y particularmente por las obras geométricas y de fuerte composición de Paolo Ucello, Piero della Francesca y Carpaccio. Lógicamente todo lo visto allí dejó su impronta en la forma de pintar, aunque influencia directa encontramos en muy pocas obras debido a la escasa producción de este momento.

El ascendiente italiano lo podemos dividir en dos vertientes: la clásica, que podemos ver en algún decorado de teatro en el que introduce arquitectura clasicista a la manera de los pintores renacentistas. Y la moderna tomada de Carrá o De Chirico: las grandes extensiones desérticas, las sombras alargadas, los maniquíes o las arquitecturas ortogonales que a su vez enlazan con la obra de Dalí y con lo que estaba haciendo él mismo antes de la guerra. José utilizará estas extensiones desoladas, que aparecen constantemente en la obra de estos momentos, como una representación del páramo en que se ha convertido España con la guerra.

Pero a pesar de las influencias que pudiera tener, lo interesante de José Caballero en este periodo es que en ningún momento dejó de ser partidario de seguir avanzado, de continuar siempre hacia adelante oponiéndose a la regresión hacia el arte académico que se preconizaba. Era un firme partidario de que la pintura siguiese su curso, de que no hubiera regresión y no ahorra ocasión para manifestarlo.

En un artículo publicado en *Sí*, el suplemento del diario *Arriba* del 2 de julio de 1943, el pintor hace unas declaraciones que son muy interesantes porque además de declararse surrealista, algo que en la época era bastante insólito, asegura que él en pintura es partidario de seguir adelante sin mirar nunca hacia atrás.

“Decididamente no soy partidario de los saltos atrás o de las imitaciones. Para mi manera de ver, la cosa debe seguir siempre....Por lo tanto yo continúo mi viaje de ida y miro con

desconfianza a los que prematuramente y desengañados, casi antes de empezar, emprenden el viaje de regreso. Acaso comencé practicando el surrealismo sin proponérmelo y me encontré dentro de él sin buscarlo. Lo cierto es que en todo obré con sinceridad. Así nada tengo que reprocharme.¹⁰⁹”

Ilustraciones de libros.

Al terminar la contienda fue deseo de los vencedores el realizar un libro sobre los héroes de la guerra que habían recibido la Cruz Laureada de San Fernando, la más alta condecoración que concede el ejército. Quisieron hacer una edición de lujo y con ilustraciones en donde se narraran los hechos más heroicos de la contienda.

La edición fue realizada por Fermina Bonilla, casada con el arquitecto Eduardo Olasagasti hermano de Jesús Olasagasti, un pintor que había sido discípulo de Vázquez Díaz y que mantenía una buena amistad con José Caballero. El libro llevaba textos, entre otros muchos, de José Pemartín, Manuel Machado, Camilo José

Cela o Giménez Caballero. De la parte artística el director era Domingo Viladomat, uno de los pintores del Departamento de Plástica, quien incorporó ilustraciones y viñetas además de él



Fig. nº 86.- *El paso del Estrecho*. Ilustración de Laureados de España. Madrid, 1939.

¹⁰⁹ ANÓNIMO. “Lo que dicen los jóvenes. Doce pintores hablan sobre la orientación de la pintura”. *Sí*. nº 80. 2 de julio de 1943.

mismo, de José Escassi, José Luis López Sánchez, Andrés Conejo, Pedro Bueno, Luis Sáenz de la Calzada y José Caballero, casi todos ellos pertenecientes al Departamento.

Viladomat le encargó a José Caballero dos témperas: *El paso del Estrecho* y la Laureada a los héroes de la Ciudad Universitaria. Para hacerlas el pintor decidió elegir una línea lírica carente de significado político.

· **El paso del Estrecho.** (Fig, 86).

La primera ilustración que hizo José Caballero fue la Laureada para Francisco Franco. El pintor se encontró ante el dilema de tener que representar la máxima figura del Estado, la figura que era ponderada y exaltada en todos los medios: libros, revistas, periódicos y todo tipo de publicaciones. Franco era el padre de la patria, el salvador, la persona que había sido capaz de librar a España de los peores males, que le había devuelto su auténtica esencia, quien había sido capaz de ganar la cruzada. Pero el pintor no deseaba realizar una exaltación de una figura que como él mismo reconoce “le resultaba odiosa”¹¹⁰. Por ello para esta representación tan comprometida decidió recurrir al lirismo de “confuso significado” que desde el principio de la guerra había utilizado como vía de escape¹¹¹.

En una playa desierta y tan solo habitada por un león hierático¹¹² como si fuera de piedra aparece un joven guerrero desnudo cubierto por un paño rosado puesto a modo de capa. El personaje, anónimo como casi todos los de esta época, no tiene rasgos en la cara y en su mano derecha empuña una espada.

Detrás de él el mar y al fondo un peñón que representa a África. Por encima, cruzando el cielo del Estrecho, una serie de ángeles volando, uno de los cuales porta una pequeña laureada. José Caballero afirmaría de esta ilustración:

“Aquello era ridículo, pero no se dieron cuenta. Aquella ayuda angélica de seres andróginos era ridiculizar el hecho que ellos consideraban victorioso. Pude poner volando a moros y legionarios, pero aquello habría sido demasiado claro e irónico y no me lo habrían permitido.

Mi odio a Franco y a todo lo que constituía su triunfo fue siempre constante, pero los cretinos que lo miraban sólo veían la perfección del dibujo y del color”¹¹³.

¹¹⁰ Diario personal de José Caballero. 5 de marzo de 1977. AMFTC.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Al parecer era un león de piedra encontrado en unas excavaciones en Córdoba.

¹¹³ Diario personal de José Caballero. 5 de marzo de 1977.

· **Ruinas de la Ciudad Universitaria.** (Fig, 87)

Para la Laureada de los Héroes de la Ciudad Universitaria José Caballero representó un soldado sentado y de espaldas que mira las ruinas de la Ciudad Universitaria de Madrid mientras a su alrededor hay una serie de elementos deteriorados entre los que destaca un caballo muerto, una mesilla de noche, una máscara y una serie de paños y elementos ajados que dan idea de la desolación.

La Ciudad Universitaria de Madrid fue el escenario de numerosas batallas y escaramuzas desde el principio de la guerra y fue tomada en varias ocasiones por los dos ejércitos. El pintor afirmaba que al realizar esta ilustración tuvo mucho empeño para que no se supiera a qué bando podía pertenecer el soldado por ello lo representó de espaldas y con unos correaes y un casco que podrían pertenecer a cualquiera de los dos ejércitos, tanto republicano como nacional

Al contrario de lo que ocurría en *El paso del Estrecho*, los ángeles dibujados con tinta que portan la Laureada en *Los héroes de la Ciudad Universitaria* no forman parte de la composición sino que parecen un añadido aunque, como es obvio, son el verdadero motivo de ella.



Fig. nº 87.- Ruinas de la Ciudad Universitaria. Ilustración de Laureados de España. Madrid, 1939.

La ilustración realizada con témperas está próxima a la estética daliniana que será la influencia más patente del pintor a partir de esta época y durante los años cuarenta. La desolación del paisaje, el caballo muerto, que recuerda a los burros podridos de Dalí, el tratamiento de los objetos como si estuvieran a punto de resquebrajarse o las grandes sombras que proyectan los distintos elementos son características que aparecerán en las obras que realice a partir de este momento. Aquí el pintor los utiliza para dar idea de desolación y muerte.

Obra presentada a exposiciones.

No fueron muchas las exposiciones en las que acudió José Caballero durante estos primeros años cuarenta, aunque su presencia fue siempre bien recibida por la crítica. En general le recriminaban que no realizara algo con más entidad, algo que estuviera más a la altura de lo que él podía. En las críticas que hacen referencia a José Caballero en esa época hay tres afirmaciones reiterativas:

“José Caballero uno de nuestros dibujantes más interesantes”¹¹⁴.

“A José Caballero no le vamos a descubrir como uno de los mejores dibujantes - ¿el mejor? - de hoy.”¹¹⁵

En general los críticos encontraban que las obras expuestas tenían falta de unidad. Esto ocurría porque el pintor mandaba las obras que tenía ya hechas o algunas pequeñas cosas que realizaba esporádicamente sin ninguna relación entre ellas, casi todas témperas.

“...el gran artista nos muestra una sucesión de dibujos de distinta orientación, pero siempre del mayor interés y de la mejor bondad técnica”¹¹⁶.

Hay continuas referencias veladas o explícitas al surrealismo que realiza el pintor, ya sea para justificarlo:

“Caballero domina la línea y el toque certero de color con soltura genial, pese a todas la escapadas que hace y que sólo sirven para demostrar que todos los ismos están dentro del arte cuando es un auténtico artista el que los realiza y no un embaucador impotente o un vanguardista de última hora”¹¹⁷.

o para darle una llamada de atención:

¹¹⁴ AZCOAGA, Enrique. “Pinturas de José Caballero, Luis Calzada, Víctor María Cortezo y Juan Antonio Morales”. *Informaciones*. 21 de julio de 1942.

¹¹⁵ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. “Cuatro pintores en la sala Juma” *El Alcázar*. 11 de junio de 1942.

¹¹⁶ *Ibídem*.

¹¹⁷ *Ibídem*

“ Y tú, Pepe Caballero, por los clavos de Cristo, no te aferres - que voy a darte un capón - a todos esos resabios de las superrealidades. El superrealismo ha sido casi siempre - y no de ahora - una infrarrealidad de índole turbia y baja. No es que esté trasnochado y que haya pasado ya: lo bueno no pasa nunca; es que cuando se inventó estaba contaminado del pecado original y de una porción de pecados lo menos originales de la tierra.”¹¹⁸

En julio de 1942, José Caballero participó en una exposición colectiva en la Sala Juma junto a sus amigos y también compañeros en las tareas teatrales: Juan Antonio Morales, Víctor María Cortezo y Luis Sáenz de la Calzada.

Juma era propiedad del arquitecto José Manso Murga y Juan Antonio Morales. José no tenía ningún cuadro que enviar a la exposición ya que durante este tiempo se encontraba inmerso en el mundo teatral y a penas pintaba. Se expusieron en total dieciocho obras entre dibujos y guaches entre las que se encontraban *Héroes de la Ciudad Universitaria*, *Paisaje con figura que huye*, *Cabeza de mujer* al igual que las anteriores, también a la témpera, una pequeña obra, *Toros* de 32 x 26 realizada al temple sobre cartón, y varios dibujos a pluma

¹¹⁹

La ilustración de *Laureados* ya ha sido descrita más arriba y entre las demás obras merece especial atención *Paisaje con figura que huye*, en el que un extraño personaje creado por José Caballero que bautizaría con el nombre de Don Jaime el Conquistador se pasea por un paisaje desolado. Don Jaime el Conquistador es una figura mezcla de hombre y pájaro vestido con una capa roja, que se inspira en Max Ernst y que está tomado de Loplop, el extraño pájaro que aparecía en sus obras. Otra de las obras, *Toros* es un temple de inspiración goyesca que conocemos tan sólo por una foto en blanco y negro, ya que su propietario, el crítico Manuel Sánchez Camargo, la perdió en un incendio.

En octubre de 1943 se organizó una exposición colectiva titulada *Nuevos pintores modernos* en la Sala Vilches, galería de arte ubicada en la Gran Vía. Se mostraba la obra de una serie de pintores que entonces eran considerados adscritos a las nuevas corrientes como Pitchot, Juan Antonio Morales, Eduardo Vicente, Pedro Bueno o José Caballero. José Caballero tan solo envió dos obras de pequeño formato que ya había enviado a la exposición de Juma: *Toros* y *Don Jaime el Conquistador*.

En 1946 José Caballero fue invitado a exponer en el III *Salón de los Once*. El *Salón de los Once* surgió como fruto de la Academia Breve de Crítica de Arte que había

¹¹⁸ ABRIL, Manuel. “El papá y “les enfants terribles”. *Santo y Seña* núm. 6. 30 de junio de 1942.

¹¹⁹ Como no tenía obra José Caballero escribió a Adriano del Valle, quien guardaba bastantes dibujos suyos, para que se los enseñara a José Manso y así pudiera escoger unos cuantos con la promesa de devolvérselos. Archivo de la Residencia de Estudiantes. AV/1/11/4.

creado Eugenio d'Ors en 1941 y fue una de las iniciativas del momento que más colaboraron a renovar el ambiente del momento.

Eugenio d'Ors al crear la Academia se proponía formar una especie de puente con el arte anterior a la guerra, dando a conocer y difundiendo el arte moderno¹²⁰. Para ello se creó el *Salón de los Once* en el que se exponía la obra de once artistas presentados por once académicos.

En febrero de 1946 se organizó el tercero y a él fue invitado José Caballero presentado por el crítico Juan Valero. José Caballero mandó cuatro cuadros de tamaño pequeño: el titulado *Las hilanderas*, y tres obras surrealistas: *Hombre en un estercolero*, *Repetición del paisaje* y *Retrato de Silvia con traje rosa* que resultan imprescindibles para conocer la evolución sufrida por José Caballero en estos años en que comenzó tímidamente a pintar, su manera de hacer y las inquietudes que tenía.

En estas obras reunía las dos tendencias con las que trabajaba: Por un lado la obra surrealista, ahora más influenciada por Dalí, y por otro la obra de influencia italiana, representada por *Las hilanderas*, cuyo clasicismo tan grato resultaba a la crítica del momento.

Eugenio d'Ors, que promulgaba una vuelta al clasicismo mediterráneo como una forma de encontrar una manera de pintar vanguardista, fue el primero en hablar sobre el tema. Cuando realizó una crítica sobre las obras de Caballero en la exposición, obviando las tres surrealistas, tan sólo mencionó *Las hilanderas* celebrando que para esta hubiera olvidado la “receta superrealista”:

“En la breve y preciosa invención, José Caballero ha dejado de lado la receta superrealista... Todo converge morfológica y conceptualmente en esta obra, tal vez no indigna de haberse encontrado en los Uffizi, a la vera de alguna tablita de Benozzo Gozzoli, limpia y brillante en su perfección lineal depurada. Ningún colorismo enturbia este puro brillar: no hay aquí, en la claridad y en la alegría, color, sino luz...

Me contentaré con anotar la nobleza de esta clásica abstención del colorismo en Caballero. Los rostros semi ausentes de las hilanderas vienen a acrecentar la impresión de que lo allí representado son exactamente las Parcas. Unas parcas hermosas y serenísimas esto sí. Tal como en realidad debía de imaginarlas la fantasía de los griegos, siempre tan lejana a las bajezas de lo expresivo.”¹²¹

¹²⁰ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors* Madrid. 1963. Pág, 22..

¹²¹ D'ORS, Eugenio. “Caballero y Vaquero” *Arriba*. 3 de febrero de 1946.

Sin embargo cuando las críticas se hacían sobre los cuadros surrealistas no resultaban tan benévolas. Así en la que salió el 7 de febrero en el *Informaciones* firmada por un tal “Jeeves”¹²², se expresa la extrañeza por la mezcla de artistas de una ideología con otros de la contraria. Y al hablar de José Caballero, después de elogiar el cuadro de *Las hilanderas* como única obra que “nos dice de sus talentos”, arremete contra todo lo demás tildándole de surrealista y seguidor de Dalí:

“El resto de sus obras, añoranza de un sur-realismo a lo Salvador Dalí. Sur-realismo madrileño sin adeptos, frío, de una calidad pobre; como hecho de mala gana. El más flojo de estos cuadros es el retrato de una señorita de baja calidad”¹²³.

• **Las hilanderas 1945.** (Fig, 88)

Es una témpera sobre cartón de pequeño formato, 37 x 29, realizada en 1945. De clara influencia italianizante aunque mezclada también con la daliniana, nos muestra unas figuras femeninas dentro de una construcción muy geométrica. José Caballero ha dado profundidad a la obra por medio de varios planos en los que se insertan las diferentes figuras y una luz lateral que produce sombras muy alargadas dentro de la estancia.

La obra tiene una luz y un ambiente muy en relación con los pintores metafísicos italianos: la luz diáfana, las líneas ortogonales o las sombras alargadas. José Caballero introduce también elementos más personales como esas mujeres sin rasgos en la cara o con el rostro



Fig. nº 88.- Las hilanderas. 1945. Témpera sobre cartón. 37 x 29.

¹²² JEEVES. “Los Once”. *Información*

¹²³ *Ibídem*.

vuelto, el lirismo y el ambiente melancólico de la composición.

· **Hombre en un estercolero 1946.** (Fig, 89)

Esta obra al óleo sobre lienzo es de clara influencia daliniana aunque responde, como las anteriores composiciones surrealistas, a vivencias muy personales del pintor.

En un paisaje desolado tan sólo habitado por un personaje durmiendo al sol, se encuentran una serie de elementos detrás de un largo muro como un torso femenino, unas ramas secas con una rueda de carro en lo alto, una cabellera rubia y un toro blanco medio tapado por un lienzo también blanco.



Fig. nº 89.- *Hombre en un estercolero*.1946. Óleo sobre lienzo. 61 x 50.

La figura del hombre echado en el suelo y tapado con un sombrero representa al propio pintor que se muestra indiferente ante la realidad que le rodea a la que califica de estercolero. En el centro, presidiendo la composición el “blanco muro de España”, visión de Lorca en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* que tanto había impresionado a José la primera vez que lo oyó y después siempre consideró una premonición del poeta ante lo que se cernía sobre España. A este respecto resulta muy interesante el texto que escribió Caballero recordando las conversaciones que había mantenido con Federico cuando éste le leía el poema:

“Creo que desde que me lo leyó la primera vez, una de las imágenes que se quedó más marcada en mí fue “¡Oh blanco muro de España, oh negro toro de pena!”. Sin saber por qué aquella imagen en aquellos días de 1935 me parecía un presagio de algo que todos intuíamos sin saber de qué se trataba. Pensé con Federico cómo era el muro. El muro era interminable, encalado, lleno de desconchones vueltos a encalar lo que le daba una materia pictórica.

-Debe ser tan largo que casi separa a España en dos mitades....un muro lineal que no tiene puertas ni ventanas.

De nuevo me dijo la palabra interminable y así lo sentía yo también.

-¿Puede tener una esquina?, le pregunté.

Puede tenerla si tú la necesitas, quizá sea mejor que la tenga, que sea un muro esquinado con una esquina cortante, con una parte a la luz del sol y otra a la sombra. Puedes hacerlo como tú lo veas. Tú ya sabes el muro que yo quiero que es el mismo que buscas tú...

-¿Y detrás del muro?, ¿Qué hay detrás del muro?.....

-Detrás del muro ni tú ni yo sabemos lo que hay, pero lo adivinaremos y con eso basta....En el interior hay de todo y de nada, sé que por tu gusto darías la vuelta al muro para descubrir secretos que tal vez no te gustaran, que pueden aterrarte. Me parece que ya tienes bastante y no preguntes más qué hay detrás del muro, detrás del muro hay lo que tú sabes.

No, yo no lo sabía, lo supe mucho tiempo después cuando comenzó la guerra civil. Detrás del muro estaba todo lo que no me había querido explicar Federico.”¹²⁴.

José Caballero nos muestra un muro esquinado con una parte al sol y otra a la sombra tal y como el pintor transcribe que le dijo Lorca y, por si había alguna duda del significado del muro, sobre la parte en sombra aparece el mapa de España formado por los desconchones.

Detrás del muro aquello que en algún momento el pintor tuvo y que ahora tan sólo son residuos inservibles de otra época entre lo que se puede destacar el lienzo en blanco como motivo reiterativo de estos momentos en que a penas pintaba.

· **Retrato de Silvia con traje rosa 1945.** (Fig, 90)

Este es uno de los pocos retratos que hizo José Caballero y que hoy está en paradero desconocido, aunque el pintor guardaba una fotografía en blanco y negro que nos permite saber como era.

El retrato, de un metro por setenta y tres centímetros, muestra la figura de tres cuartos y está hecho a la manera de los retratos renacentistas italianos. A un lado aparece una construcción surrealista formada por diferentes elementos vinculados al personaje retratado y su relación con el pintor. Esta extraña composición es lo que llevó a los críticos de la época a considerarlo una obra menor a pesar de su indudable interés.

La cuarta obra presentada en la exposición no podemos estar seguros de cual fue, tal vez *Don Quijote en una plaza manchega*, realizada también al temple, de la que tan sólo conocemos el título¹²⁵.



Fig. nº 90.- Retrato de Silvia con traje rosa. 1945.
Óleo sobre lienzo.

¹²⁴ CABALLERO, José. Nota manuscrita ti

Obras para decorados cinematográficos.

Estos años en que José Caballero trabajaba como escenógrafo de cine, realizó también una serie de cuadros para utilizarlos como decoración en películas. Nosotros tenemos referencias de tres aunque es posible que pintara más por ese motivo. Una de las películas en la que apareció una obra de José Caballero fue *La calle sin sol* de Rafael Gil realizada en 1948.

- *Premonición del verano* 1945¹²⁶. (Fig, 91)



¹²⁵ *Don Quijote*, hechas por J. Caballero, está en para

¹²⁶ Esta pintura de José Caballero se mantiene.

tas de obras de arte, y hoy

46, José Caballero

Fig. nº 91.- *Premonición del verano*. 1945. Óleo sobre lienzo. 150 x 100

Esta es una de las obras más grandes que pintó en aquel momento que muestra una clara influencia italianizante. Sobre un paisaje desolado se levantan una serie de edificaciones muy geométricas inundadas por una luz de atardecer que crea sombras oscuras y alargadas que le dan un fuerte dramatismo a la escena. Al lado de los muros dos figuras femeninas sentadas que nos traen a la memoria las madonnas italianas. Una de ellas está tocada con un sombrero de paja y la otra a la sombra de un gran lienzo blanco que se extiende desde un muro hasta un palo.

El pintor vuelve de nuevo a mostrarnos en esta obra sus sentimientos más íntimos. El paisaje vacío y lleno de amenazantes sombras oscuras es lo que en ese momento le rodea, pero ahí aparecen las musas con un lienzo en blanco esperando a ser pintado. El título, que tal vez fuera puesto posteriormente, es muy explícito en este sentido ya que para él la palabra verano siempre estará relacionada con su estado de ánimo y su relación con la pintura. José Caballero consideró posteriormente que esta obra pintada en 1945 era una premonición de su estabilidad anímica y como consecuencia de ella de su vuelta a la pintura que no se produciría hasta 1949.

• **Repetición del paisaje 1946.** (Fig. 92)

Repetición del paisaje es una de las obras más dalinianas de José en la que delante de un paisaje aparece una mesa cubierta con un mantel blanco y sobre él la cabeza de un burro muerto cuya silueta repiten las montañas del fondo, algo parecido a la serie de obras que había pintado Dalí como homenaje a Lorca en 1938 entre las que destacan *Aparición de un rostro y un frutero en una playa*, *Afgano invisible con aparición sobre la playa del rostro de García Lorca en forma de frutero con tres higos* o *El enigma sin fin*.

Otra de las obras que sabemos que hizo José Caballero para una película fue *Aparición del monstruo de la tarde* que regaló al cameraman francés, Michel Kelber.



Fig. nº 92.- *Repetición del paisaje*. 1946. Óleo sobre lienzo.

Intento de volver a la pintura.

En 1948 José Caballero cambió la actitud hacia la pintura. Como se ha visto, los decorados para el teatro del folklore le habían llegado a aburrir, no le resultaban atractivos porque pensaba que había agotado el tema. Había llegado a la saturación y decidió ir dejándolos poco a poco hasta que los abandonó por completo. Al mismo tiempo comenzó a pintar de manera esporádica pero ya de forma más consciente, es decir intentando realizar cosas más personales y retomando algo que no había abandonado por completo.



Fig. nº 93.- *Los miedos de María Fernanda*. 1948.
Óleo sobre lienzo. 80 x 70.
Fundación Bartolomé March. Palma de Mallorca.

En el año 1948 se presentó a la Exposición Nacional en la sección de dibujo con una obra que hoy conocemos como *Figura sentada*, una figura femenina con una larga cabellera que le tapa el rostro¹²⁷. Participó también en un concurso que convocó la casa de cosméticos *Gal*, en el que obtuvo el primer premio. Y realizó un cuadro al óleo de raíz surrealista pero ya hecho de una manera muy personal que abrió una vía por la que seguiría durante algún tiempo. Este cuadro posteriormente lo titularía *Los miedos de María Fernanda*.

· **Los miedos de María Fernanda 1948.** (Fig, 93)

Esta es una obra que cierra el ciclo de la posguerra y anuncia el tipo de pintura que empezará a hacer a partir de este momento. Sigue siendo una obra surrealista pero de formas mucho más personales de lo que lo había hecho hasta ahora. A partir de este momento abandonará la influencia daliniana y su surrealismo va a estar unido a una idea de disgregación de planos formados a partir de las luces y sombras. La obra está dividida por líneas diagonales, verticales y horizontales que atraviesan los distintos elementos formando vivos contrastes. En primer plano hay un velador cuyo pie es una cabeza de mujer de espaldas de pelo castaño y la mesa una plataforma redonda sobre la que hay un mantel blanco, una máquina de coser, una mano que sostiene una extraña caracola, unas cucharas de mango muy largo y unos elementos que ya habían aparecido en obras anteriores como la copa de cristal verde o el corcho que rodea a la mesa. Todo ello está enmarcado por una serie de planos ortogonales que dan forma a una extraña arquitectura.

Este cuadro lo pintó en 1948 por lo que la cabeza que sostiene el velador pertenece a Silvia, su novia en aquel momento. Un año después en 1949, cuando conoció a María Fernanda, introdujo la figurita de una niña rubia corriendo con la sombra partida y le puso el título de *Los miedos de María Fernanda*, aunque también se la conoce por *La infancia de María Fernanda*.

María Fernanda le había contado el profundo miedo que sentía de pequeña a la oscuridad y al silencio y José puso ese título pensando que en esa obra se recogían muchos de los elementos que un ser inocente debe temer.

¹²⁷ *Figura sentada* es propiedad del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Capítulo 7

Presencia de María Fernanda

“Pero a veces, en el momento en que todo nos parece perdido, llega la señal que puede salvarnos; hemos llamado a todas las puertas que no dan a ningún sitio, y la única por la que podemos entrar y que habríamos buscado en vano durante cien años, tropezamos con ella sin saberlo y se nos abre.”

Marcel Proust. *El tiempo recobrado*.

LOS AÑOS CINCUENTA SEGUÍAN siendo años difíciles en España aunque ya no tan duros como habían sido los cuarenta. Esta época se caracteriza sobre todo por ser un momento de transición: una transición entre los años míseros de la posguerra y la España de los sesenta en que el país ya está industrializado e integrado en el mundo occidental. De una época determinada por la miseria, la rígida censura y el aislamiento internacional se pasaba a otra más abierta. Como escribe Javier Tusell:

“Aquellos no eran ya, en definitiva, los años “de penitencia”, años de cerrazón, de fijación en el pasado bélico, de aislamiento respecto al exterior y de estancamiento respecto de las experiencias colectivas en materia cultural de la etapa republicana. Fueron, por el contrario, años en los que, si bien era patente la perennidad del régimen, también lo era que había cosas que podían cambiar en aquellos aspectos, como eran los culturales, en los que no pareciera haber peligrosidad directa e inmediata para el sistema político vigente”¹.

¹ TUSELL, Javier. “Política y cultura en los cincuenta”,. Catálogo de la exposición *Del surrealismo al informalismo. Arte de los años cincuenta en Madrid*. Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1991. Págs, 33 y 34.

En realidad el espíritu de los cincuenta nació más bien hacia 1948² en que después de la caída de los fascismos europeos el régimen español tuvo que adaptarse a las nuevas circunstancias y comenzar una tímida apertura que poco tiempo antes no se podía ni plantear. Franco, con la seguridad que le otorgaba el apoyo de las potencias extranjeras, en particular Estados Unidos y Gran Bretaña, amortiguó la represión y comenzó a abrir el país hacia el exterior al comprender que esa era la única forma de permanecer en el poder: en 1951 los diplomáticos españoles figuraban en los organismos especializados de la ONU y en 1959 visitaría España el presidente americano Eisenhower³.

En 1950 se levantó el aislamiento decretado por la ONU que permitió el restablecimiento de relaciones diplomáticas, políticas y económicas con los países extranjeros⁴. Este hecho repercutió directamente sobre los aspectos culturales y en particular sobre los artísticos, ya que siendo estos unos asuntos que no se consideraban demasiado peligrosos para la continuidad del sistema político servían, sin embargo, como fachada para dar una imagen de normalidad en el exterior⁵. Las obras de los artistas extranjeros comenzaron a exhibirse en nuestro país y a su vez desde España se comenzó a mandar obra de artistas españoles a los certámenes y bienales internacionales. Así podemos afirmar que la década de los cincuenta, supuso una etapa decisiva para el surgimiento del arte español contemporáneo y para su difusión en el extranjero.

Sin embargo no podemos olvidar que si bien en esta década ya no había hambre, seguían siendo años de penuria económica y de pobreza intelectual y cultural. Los artistas jóvenes de Madrid, casi todos venidos de otras provincias, vivían en condiciones extremas y obligados a desempeñar actividades que en muchos casos nada tenían que ver con las artes plásticas debido a la dificultad que hallaban para vender su obra. Vivían en pensiones y pasaban las horas en los cafés. Estos artistas eran muy conscientes de la necesidad de buscar una salida al arte español y lo harán investigando en diferentes frentes.

El resultado de estas investigaciones será el eclecticismo, la suma de opciones individuales y colectivas de diverso signo que caracteriza el arte de los años cincuenta. Ya se ha visto como en los cuarenta, a pesar de que el arte que primaba era el más puramente académico, se produjeron una serie de intentos renovadores que se enfrentaron a ese academicismo y a las tendencias conservadoras del arte oficial que otorgaron a la década una fisonomía heterogénea. Este acercamiento al arte más moderno que se hizo durante los años de la posguerra fue llevado a cabo por intelectuales y artistas que procedían de las vanguardias anteriores a la Guerra Civil, en un intento de recuperar la tradición quebrada por la contienda. Entre ellos destacan Eugenio d'Ors, Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Cossío,

² CALVO SERRALLER, Francisco. *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia*. Tomo I. Madrid, 1985. Pág. 45.

³TUSELL, Javier. *Opus Cit.* Pág. 31.

⁴ CALVO SERRALLER, Francisco. *Opus Cit.* Pág. 43.

⁵ NIETO ALCAIDE, Víctor. "Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: Entre la modernidad y la vanguardia". En el Catálogo para la exposición *Del surrealismo al informalismo. El arte de los años cincuenta en Madrid*. Madrid, 1991. Pág. 51.

Mateos, Juan Manuel Caneja, Ángel Ferrant y José Caballero quienes constituyen un verdadero puente entre las vanguardias históricas y el nuevo arte que se fue gestando en España, particularmente en Madrid, durante los años cuarenta y que eclosionó a finales de la década.

Ya a partir del año 48 se dejan sentir los frutos de ese deseo de continuar una línea más moderna. La nueva generación de artistas, hartos del ambiente retrógrado que se respiraba en la Escuela de Bellas Artes, deseaban realizar un arte en consonancia con su época, algo más moderno aunque dentro de la tradición. Estos jóvenes, muchos de ellos bajo el amparo de los artistas arriba citados, no tomaron sin embargo como referencia las vanguardias españolas anteriores a la guerra, que en ese momento estaban ligadas a la idea revolucionaria, sino la obra de artistas residentes en París.

Los nuevos artistas desconocían casi por completo la obra e incluso la personalidad de los que deberían haber sido sus maestros; artistas como Alberto, Rodríguez Luna, Maruja Mallo, Torres García o Barradas eran unos perfectos desconocidos para la nueva generación. Un ejemplo muy claro de esto es que al parecer Benjamín Palencia nunca habló a los pintores que se reunían en torno a él en la segunda experiencia vallecana del escultor Alberto Sánchez a pesar de haber colaborado tan estrechamente con él⁶. Para los jóvenes el ejemplo a seguir eran los artistas franceses, españoles o de otras nacionalidades que vivían en París como Picasso, Braque, Matisse, Klee y Modigliani. Tal vez pensaban que en España nunca había habido un arte moderno y renovador opuesto al academicismo. El pintor Antonio Saura, por ejemplo, afirmaba en 1951, con motivo de la I Bienal Hispanoamericana, que “el surrealismo es completamente desconocido en España”⁷.

Los pintores que habían formado la llamada “Segunda Escuela de Vallecas” tuvieron su continuidad a finales de los cuarenta en lo que se denominó “Escuela de Madrid”, formada por algunos de los pintores de Vallecas como San José, Álvaro Delgado, Menchu Gal, García Ochoa, Redondela, Martínez Novillo o Juan Guillermo y otros que se les unieron más tarde como Carlos Pascual de Lara. Practicaban una pintura opuesta al academicismo recalcitrante de las Escuelas de Bellas Artes pero se movían dentro de la tradición. Buscaban la modernidad por medio de una figuración, en muchos casos heredera del cubismo, y de un fuerte contraste de colores muy en relación con el fauvismo.

En estos años finales de los cuarenta también surgieron unos movimientos más radicalizados que aunque en su momento no tuvieron demasiada repercusión social, ahora los podemos tomar como las primeras manifestaciones de la transformación que sufriría el mundo artístico español en la siguiente década. En este sentido destaca la formación del “Grupo Pórtico” de Zaragoza, cuya primera aparición fue en el año 1947 y está considerado el primer grupo de arte abstracto de España, la “Escuela de Altamira”, nombre por el que se conocen las reuniones que tuvieron lugar en Santillana del Mar en los veranos de 1949 y 1950 cuyo

⁶ VÁZQUEZ DE PARGA, Ana. “Del surrealismo al informalismo”. En el Catálogo de la exposición *Del surrealismo al informalismo. Arte de los años cincuenta en Madrid*. Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1991. Pág. 14.

⁷ SAURA, Antonio. *Índice de Artes y Letras*. Madrid, 15 de febrero de 1952. Visto en Calvo Serraller, *Medio siglo de Arte de Vanguardia*. Vol. I, pág. 302.

principal impulsor fue el alemán Mathias Goeritz, los Salones de Octubre y la formación del grupo “Dau al Set” en 1948 en Barcelona por los pintores Tapiès, Cuixart, Ponç, Tharrats y el poeta Joan Brossa.

Este arte con anhelo vanguardista, que había pervivido de forma soterrada durante los primeros años cuarenta y que tímidamente comenzó a mostrarse al final de la década, recibirá su espaldarazo en la I Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en Madrid en 1951, ya que esta exposición supondrá la aceptación oficial de la tendencia artística renovadora en detrimento del arte académico que se presentaba en las Exposiciones Nacionales, y que a partir de este momento comenzará a declinar⁸. En la Bienal no fueron premiados ninguno de los grandes pintores académicos que triunfaban en las Nacionales lo que produjo una encarnizada polémica en la prensa entre los que defendían la superioridad del arte académico y los partidarios de un arte más avanzado.

La I Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en 1951, fue decisiva para la renovación de la política estatal en materia de artes plásticas ya que a partir de entonces no sólo se dejó de ignorar el arte contemporáneo, sino que se comenzó a apoyarlo oficialmente y a utilizarlo como propaganda hacia el exterior.

A partir de este momento se van a suceder una serie de acontecimientos, muchos de ellos encaminados a recuperar el pulso vanguardista roto por la Guerra Civil, que ayudarán a la consolidación del arte moderno en España: así la apertura en 1953 del Primer Congreso de Arte Abstracto en Santander⁹ y *La Exposición Internacional de Arte Abstracto* celebrada conjuntamente, las exposiciones de *Tendencias recientes de arte francés* y *Pintura italiana contemporánea* de 1955.

En cuanto a las tendencias que imperaban en este momento hay que tener en cuenta sobre todo la gran influencia de Picasso, una influencia que más allá de ser directa, se encontraba en el ambiente y casi ningún pintor podía librarse de ella¹⁰; Picasso estaba presente en Benjamín Palencia, Zabaleta, la Escuela de Vallecas y la Escuela de Madrid y en alguno de los grupos que aparecieron posteriormente como Pórtico. Habrá que esperar hasta mediados de los cincuenta en que con la aparición del informalismo encontramos obras ya totalmente liberadas del influjo del pintor malagueño. En estos años Picasso, y sobre todo el cubismo, es una presencia constante en los pintores: ya sea para hacer una pintura figurativa a base de planos geométricos como Rafael Zabaleta o algún miembro de la Escuela de Madrid, ya para hacer una pintura totalmente geométrica y abstracta como los componentes del “Grupo Pórtico”.

En el color la mayor influencia la ejercieron los fauvistas y en particular Matisse y Derain. Benjamín Palencia comenzó a pintar paisajes de fuerte intensidad cromática en los años cuarenta y posteriormente le siguieron algunos miembros de la Escuela de Madrid como

⁸ Véase CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del franquismo* CSIC. Madrid, 1996

⁹ SANTOS TORROELLA, Rafael . “Breve Historia de la Escuela de Altamira”. En la exposición de la Escuela de Altamira. Santillana del Mar, Santander. 198. Pág, 19.

¹⁰ BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. (1939 - 1990)*. Tomo II Pág, 199.

Menchu Gal o Álvaro Delgado. Y a finales de la década hubo algunos artistas que sufrieron una gran influencia de Matisse como es el caso de Ramón Rogent en Barcelona.

Hubo también, en algunos pintores, una fuerte presencia de la Escuela italiana sobre todo después de que en el año 48 el Museo de Arte Contemporáneo organizase una exposición sobre la pintura italiana contemporánea que fue uno de los mayores acontecimientos del momento. Así Campigli, Carrà o Morandi ejercerán un influjo decisivo sobre todo en Carlos Pascual de Lara, que había estado en Italia en los años anteriores, y en Capuleto, entre otros.

Es importante tener en cuenta también la influencia que ejerció Paul Klee sobre toda esta generación de jóvenes. En Paul Klee se unían abstracción, figuración y formas geométricas. Sus obras, muy bien estructuradas, presentan formas simbólicas que enlazan con la poética de lo surreal y del primitivismo que tanto interesaban a los artistas más radicales del momento¹¹.

Klee nos lleva a la última referencia de muchos artistas que se incorporaban en este momento al panorama pictórico: el surrealismo. El surrealismo, sobre todo el heredero de Miró y en muchos casos en relación con la magia y la pureza de las obras de Paul Klee, ejerció un verdadero influjo en los jóvenes artistas que se iniciaban por el camino de la abstracción. José Caballero era en aquel momento el pintor con una mayor tradición surrealista que evolucionó hacia la abstracción a mediados de los cincuenta. También lo hicieron los componentes del grupo “Dau al Set”: Tapiès, Ponç, Joan Brossa y Cuixart; y posteriormente Manuel Millares y Saura que pasaron del surrealismo a la abstracción en la segunda mitad de la década. En estos años se abre un debate en torno a la abstracción, tanto en la prensa especializada como entre artistas y críticos, sobre su función meramente decorativa o artística¹².

Junto a estos artistas hay otros que trabajan de forma más individualizada como es el caso de los pintores que se decantan por una expresividad figurativa entre los que podemos destacar a Barjola, Quirós o Sáez.

La vuelta a la pintura.

Aunque José Caballero había pasado muchos años alejado de la pintura, dedicado a las escenografías de teatro como medio de vida, lo cierto es que nunca desconectó del todo con la pintura y llegó un momento en que de nuevo estuvo totalmente interesado en volver a penetrar dentro de los circuitos artísticos. A principios de 1948 había comenzado a pintar

¹¹ NIETO ALCAIDE, Víctor. Op. Cit. Pág, 55.

¹² Especialmente significativos fueron los artículos que se escribieron sobre arte cubista o surrealista en el periódico *Debate* de Barcelona entre Sebastián Gach, Juan Cortés y Juan Texeidor en noviembre de 1948. En años posteriores esta polémica continuó ya en muchas publicaciones de toda España.

algunas obras en las que intentaba desprenderse de la influencia daliniana buscando una vía más personal que en ese momento no llegó a conseguir del todo. Así un cartel que presentó a un concurso de la casa de perfumes Gal y el dibujo que mandó a la Exposición Nacional de 1948 por el que obtuvo la Segunda Medalla de Dibujo¹³.

Pero durante el verano de 1948 murió su madre y este hecho tan doloroso le produjo un ensimismamiento, una introspección y un deseo de dar vía libre a sus sentimientos por medio de la pintura:

“El dolor y la infinita tristeza que su muerte me producen, hacen sobrevivir su recuerdo constante y desde entonces y para siempre toda mi obra estará encaminada con la más cariñosa ambición a glorificar su nombre.

La desolación ha establecido en mí una extraña serenidad, y un deseo de producir y de crear se va apoderando nuevamente de mí. Necesito rellenar un vacío difícilmente rellenable y el único material noble que puedo utilizar por el momento es mi propia pintura.”¹⁴

Sin embargo, esto no era fácil de llevar a cabo ya que son muchos los años que ha pasado realizando cosas diferentes:

“Reina en mí un completo y angustioso desorden, un insistente abandono y un débil deseo de renacer. Todo lo que me circunda está muerto o parado, casi oxidado; oxidadas están mis manos, oxidados mis ojos, oxidados también los antiguos colores de mi paleta.”¹⁵

José Caballero pasará una temporada de soledad en que hará frecuentes viajes a Aranjuez donde, recordando su juventud en Huelva, se dedicará a remar durante horas por el río Tajo¹⁶. En este tiempo comienza a replantearse su dedicación a la pintura y poco después le ocurrirá un hecho que marcará definitivamente su vida y su obra y que le llevará directamente al mundo de la pintura a pesar de las grandes dificultades.

¹³ Dibujo surrealista a tinta sin título que representa una figura femenina con una gran melena rizada que le tapa la cara. 54, 5 x 40, 5 MNCARS.

¹⁴ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *Pintura Española Contemporánea*. Madrid, 1954. Pág. 94- 95.

¹⁵ *Ibidem*. Pág. 95.

¹⁶ Testimonio oral de María Fernanda Thomas de Carranza.

Aparición de María Fernanda.

En la primavera de 1949 José conoció a María Fernanda Thomas de Carranza de quien, a pesar de la diferencia de edad, se enamoró perdidamente. María Fernanda, que todavía asistía al colegio, pertenecía a una familia burguesa que no estaba dispuesta a aceptar que su hija tuviera relaciones con un pintor, sin embargo eso no fue impedimento para que la pareja continuara viéndose a escondidas. Durante las largas conversaciones que mantenían José se sinceró completamente con ella, le habló de su soledad, de su vacío, de la imposibilidad de relacionarse con los grupos intelectuales del momento y de la dificultad que tenía para pintar. Había pasado más de diez años sin poder pintar, ahora sentía la necesidad de volver a expresarse por medio de la pintura pero sin embargo se sentía invadido de frialdad y le atenazaba el miedo al fracaso¹⁷.

María Fernanda escuchaba pacientemente y aceptaba perpleja todos los obsequios que generosamente le otorgaba José entre los que se encontraban la mayoría de sus “tesoros” como poemas y cartas de Federico y Pablo Neruda, libros dedicados, dibujos y fotografías. Recuerdos que le unían a una época que ya nunca podría volver.

Desde un principio María Fernanda intentó convencerle para que fuera abandonando los trabajos que tanto le angustiaban y se dedicara a la pintura, su verdadera vocación. José siempre fue muy consciente de que gracias a la ayuda y tesón de María Fernanda había vuelto a la pintura:

“Sólo alguien con un deseo de ángel, con una abnegación de ángel puede sentirse conmovida a organizar pacientemente, amorosamente, todo un olvidado funcionamiento condenado a la inexpressividad.

Es M.F. quien comienza la penosa tarea de mi integración. Es labor de días, de años, de siglos y puede incluso sobrevenir el fracaso, pero su fe y su inteligencia obran con una seguridad y una ternura extraordinaria.”¹⁸

Ya en aquel momento José se sinceró con ella en varias cartas que resultan reveladoras no sólo para constatar el empuje que su presencia le había dado, sino también el apasionamiento con que él lo había tomado. Queda patente que a partir del momento en que conoce a María Fernanda vuelve a renacer en él el antiguo entusiasmo, la emoción de volver a crear, de buscar hasta conseguir lo que se desea.

¹⁷ Carta de José Caballero a María Fernanda en el verano de 1949. AMFTC.

¹⁸ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. Op. Cit. Pág, 95.

“Ayer te decía algo en mi carta, algo importantísimo para mí, algo que ha tardado catorce años en producirse. Te decía ayer que desde mi separación de Federico y de Neruda había encontrado todo perfectamente vacío y ajeno a mí. Tú no puedes comprender hasta qué punto yo he notado este vacío....La desaparición de mi imaginación, tanto tiempo oculta, me causaba una tremenda angustia, una enorme desesperanza. Era inútil hablar, nadie entendía mi problema y creían que me aferraba a lo pasado por mantener una postura...Estaba casi agotado, casi vacío. El consejo general que se me daba era ¡Pinta y déjate de tonterías! Como si fuera eso fácil. Desde entonces hasta aquí, nada....Tú misma me has conocido sin hacer nada - sin poder hacer nada - tu me has visto desesperarme luchando, queriendo creer aún que con frialdad podría dominarlo todo”¹⁹.

Con la presencia de María Fernanda José volvía a sentir el mismo ímpetu creador de sus años de juventud, ese entusiasmo que durante tanto tiempo había tenido dormido o aletargado:

“Contigo he perdido la frialdad, creo que lo noté pronto, este apasionamiento era desacostumbrado en mí, te lo aseguro. En seguida me di cuenta de que tu aparición tenía gran importancia para mí - que era totalmente distinta a todas las demás apariciones....¿Te imaginas la importancia que tiene para mí este descubrimiento? No sé si te lo imaginas - es difícil. Ahora estoy pintando, siento deseo de pintar pero de cosa a cosa voy ganando.... Todo empezó con tu cabeza pintada de memoria, ya no me gusta después de las cosas que hice posteriormente....pero tiene para mí un interés excepcional porque ha sido la marca, el comienzo de mi vuelta a la pintura (...) Los pinceles están más valientes y la imaginación completamente despejada va volviendo llena de cosas maravillosas donde figuras tú y tu recuerdo, donde comienza esta pintura que se llama María Fernanda”²⁰.

¹⁹ Carta de José Caballero a María Fernanda Thomas de Carranza. Octubre de 1949. AMFTC.

²⁰ *Ibidem*.

Con la llegada del verano y la marcha de María Fernanda de vacaciones a Bayona, José se dedicó a pintar retratos de memoria y a escribirle largas cartas. El pintor sufrió una auténtica explosión creadora que se tradujo en un deseo de profundizar e investigar para llegar a conocer todos los secretos de la pintura.

Comenzó a pintar apasionadamente retratos de su novia que se convertirá en un motivo obsesivo; María Fernanda que encarnaba el paradigma femenino que tantas veces había dibujado el pintor tal vez, como él mismo pensaba, como una premonición. Continuó haciendo surrealismo, ya en la línea de *Los miedos de María Fernanda*, obra que había realizado un año antes y que ahora finalizó introduciéndole la figura de una niña con vestido rosa que huye despavorida. Este cuadro será el punto de arranque de una forma de pintar mucho más personal ya que a partir de ahora desaparecerá la influencia daliniana aunque la obra seguirá muy influida por sus propias vivencias personales.



**Fig. nº 94.- *María Fernanda en el espigón*. 1949.
Óleo sobre tabla. 51 x 60.**

Este deseo de volver a expresarse con la pintura se tradujo en una efervescencia creadora que le llevó a presentarse a certámenes, participar en exposiciones ya fueran dentro o fuera de España, aceptar encargos de ilustraciones de libros o cuadros para instituciones y sobre todo realizar sus primeras exposiciones personales.

José Caballero se expresaba de esta forma:

“Yo ahora pinto mucho, casi me dedico exclusivamente a pintar. He dejado el teatro y el cine, que si producían dinero te apartaban de la verdadera pintura y lo importante es pintar, hacer una obra”.²¹

Círculo de amigos y regreso de algunos exiliados.

Cuando José Caballero se incorporó a la actividad artística sabía que se encontraba completamente solo. Los artistas de su generación y los de la anterior, a los que había estado unido antes de la guerra, se encontraban desperdigados. Los artistas que quedaron en España o se habían inclinado hacia un arte más comercial, en un intento de poder vivir de la pintura como fue el caso de Juan Antonio Morales, o realizaban un figurativismo de formas cubistas o paisajísticas, en donde entraban los componentes de la “Escuela de Madrid” muy vinculados a Benjamín Palencia y a su manera de entender el paisaje. Aunque José Caballero los conocía a todos y era amigo de algunos, en el plano artístico no tenía conexión con ellos.

La “Escuela de Madrid”, que entonces era lo que triunfaba en el ambiente más avanzado, era un movimiento cuyo nombre ya encerraba el deseo oculto de tener en España un movimiento de vanguardia que sustituyera a la Escuela de París que no se podía tener²². Los pintores que la componían buscaban en el paisaje rural y mesetario el sentido de su propia modernidad, realizando una obra en la línea expresiva de la tradicional veta brava española, algo en donde tenía muy poco que hacer la pintura de Caballero, más preocupado por interiorizar sentimientos y representar siempre con una gran carga poética.

José Caballero era uno de los pocos, si no el único, que siguió haciendo surrealismo en los cuarenta cuando se incorporó a los circuitos artísticos. En ese momento comprendió que su forma de entender el arte nada tenía que ver con lo que se estaba haciendo. Su obra se nutría del mundo poético que había vivido antes de la guerra y del magisterio de Vázquez Díaz, más enraizado en la forma y el colorido parisino. Sus obras no mostraban la cruda realidad, sino que eran el resultado de una introspección que intentaba reflejar las cosas desde un punto de vista poético y surreal.

²¹ Carta de José Caballero a Manolo de la Corte, hacia 1950. Copia en el AMFTC.

²² MORENO GALVÁN, José María. *José Caballero*. Madrid, 1972. Pág. 34.

José Caballero consideraba que el surrealismo podía constituir una vía de experimentación para encontrar el camino que diera salida al anhelo de modernidad que exigía el momento²³. En este sentido fue un verdadero precursor de lo que posteriormente sería el camino principal de búsqueda hacia nuevas formas de expresión. Muchos de los artistas que comenzaron su actividad a finales de los cuarenta y primeros cincuenta optaron por el surrealismo como lenguaje artístico, como es el caso de los componentes del grupo Dau al Set, Manuel Millares o Saura. Y es que, como diría Moreno Galván:

“El surrealismo era como un ofrecimiento espontáneo del destino a la vanguardia que tenía voluntad de serlo. El surrealismo constituía la última consigna de la vanguardia en los momentos en que aún existían relaciones normalizadas con Europa”²⁴.

Sin embargo el surrealismo que hacían estos artistas tenía poco que ver con el de José Caballero. Estos pintores utilizaban el surrealismo como una forma de ruptura hacia el arte académico y para acercarse a la pintura sin trabas siguiendo la pintura de Miró y Tanguy. José por su parte hacía un surrealismo con el que expresaba sus obsesiones y sentimientos más íntimos, siempre con una fuerte carga poética. Sin embargo en seguida comprendió que el surrealismo había perdido el carácter combativo que tenía en su juventud. Los acontecimientos de la guerra y la posguerra lo habían convertido en un sistema representativo en donde no había nada que investigar. Como afirma Lucía García de Carpi:

“El surrealismo español quedó cercenado como consecuencia de la Guerra Civil, antecediendo en pocos años con su final, el del surrealismo francés, desaparecido con motivo de la Segunda Guerra Mundial. Todo lo hecho en la plástica surreal después de esas fechas tiene un aire de desfase, de prolongación forzada de un estado emocional ya fenecido”²⁵.

Los pintores surrealistas españoles pasarían en los años cincuenta, al igual que había ocurrido en Europa y Estados Unidos, al arte abstracto y al Informalismo. Aunque a partir de su incorporación al mundo artístico fue con esta generación de artistas con los que José se sintió más identificado, porque seguían el mismo camino de la abstracción, siempre fue consciente de su soledad como creador. A finales de los cuarenta, cuando se vuelve a

²³ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. Op. Cit. Pág, 91.

²⁴ MORENO GALVÁN, José María. Op. Cit. 1972. Pág, 34.

²⁵ GARCÍA DE CARPI, Lucía. *La pintura surrealista en España 1924 - 1936*. Madrid, 1986. Pág, 323.

incorporar a la pintura, José Caballero comprenderá que va a tener que trabajar en soledad, como él mismo repitió en muchas ocasiones “como un guerrillero”.

“Mi generación fue diezmada por la guerra, el exilio y la muerte. Quedamos pocos. Y los grupos que vinieron después no nos asumieron, no nos dieron cabida entre ellos. Y entonces he tenido que marchar en solitario.”²⁶

Sin embargo, si él personalmente no pertenecía a ningún grupo, dentro del mundo artístico contaba con grandes amigos tanto pintores como poetas y escritores. Tenía una buena amistad con Ángel Ferrant y con Caneja a quienes respetaba profundamente como artistas y personas. Eran de los pocos que no habían hecho concesiones durante los años difíciles. Seguía visitando asiduamente el taller de su maestro Vázquez Díaz en donde siempre encontraba aliento y apoyo. Allí se reunían en torno al viejo pintor muchos de los artistas jóvenes más interesados en la renovación de las artes a los que Vázquez Díaz daba su apoyo incondicional. Gracias a ello conoció e intimó con los pintores Carlos Pascual de Lara, Canogar y Cristino de Vera.



Fig. n° 95.- José Caballero con Carlos Pascual de Lara. 1957.

Por otro lado el estudio de José Caballero, que entonces tenía en una buhardilla de la calle General Porlier, se convirtió en lugar de encuentro de artistas y poetas. Eran asiduos visitantes los pintores Vázquez Díaz, Carlos Pascual de Lara y Rafael Botí, el editor Enrique Aguado, el bailarín Vicente Escudero, a quién le unió una gran amistad, los poetas Carlos Edmundo de Ory, uno de los fundadores del postismo, movimiento cercano al surrealismo

²⁶ MÁRQUEZ REVIRIEGO, Víctor. “Pintar un círculo con la mano izquierda. Conversación con José Caballero”. Revista *Nuevo Índice*. Diciembre, 1982. Pág, 23.

pero con el que nunca tuvo nada que ver José, y Rafael Sánchez Torroella o el fotógrafo Muller. Acudían también de forma más esporádica Ángel Ferrant, Luis Felipe Vivanco, Tomás Seral y los hermanos Feduchi, entre otros.

Posteriormente, cuando en 1953 José se trasladó a vivir a la Avenida de América, se incrementaron los amigos que asistían a las reuniones entre los que se encontraban José María Moreno Galván, que acababa de llegar a Madrid, José Manuel Caballero Bonald, Jaime del Valle - Inclán, los humoristas Tono, Mihura y Mingote o la bailaora Carmen Amaya.



Fig. nº 96.- José Caballero con Daniel Vázquez Díaz en la inauguración de su exposición en el Ateneo de Madrid, 1958.

Pero será a partir del año 1951 en que comenzaron a volver algunos exiliados cuando José encontró de nuevo sus raíces y pudo retomar el hilo roto por la guerra y posguerra. La alegría de poder contar de nuevo con algunos de los que durante tantos años había añorado fue inmensa. Los primeros en llegar fueron los familiares de Federico García Lorca, sus dos

hermanas y su madre a las que había conocido bien antes de la guerra, que llegaron en 1951. Poco después, en el año 1954, regresó María del Carmen García Lasgoity y su marido Jesús Prados con quién le unía una entrañable amistad de sus años de La Barraca. Y en el año 56 volvió José Bergamín. A pesar de que entre ellos no había habido una amistad muy fuerte antes de la guerra, José Caballero le recibió entusiasmado ya que para él Bergamín representaba todo aquello que había perdido y los dos hablaban en un mismo lenguaje. De inmediato surgió entre ellos una profunda amistad que perduró hasta el final de la vida del escritor (Doc. 9). A partir de la llegada de Bergamín José se reunía a cenar casi a diario en “Casa Anselmo” con un grupo de exiliados entre los que se encontraban, además del propio José Bergamín que era el aglutinante, Jaime del Valle Inclán, al que le unía una gran amistad, Arturo Soria hijo, Gustavo Pittaluga, su mujer la actriz Ana María Custodio, el director de teatro Alberto Paz y Fulgencio Díaz Pastor. Y en una mesa de al lado solían verse Pepín Bello, Fernando Chueca, el ingeniero Torán y Juan Benet, por lo que muchas noches acababan todos juntos en animada charla²⁷.



Fig. nº 97.- María Fernanda, José Bergamín y

²⁷ Testimonio de María Fernanda Thomas de Cuenca.
José Caballero en Cádiz. 1959.

José Caballero se convirtió en una referencia obligada para todos aquellos exiliados que intentaban acercarse a España y en su casa acogió a muchos de ellos. También ayudó a algunos pintores españoles en el exilio para que expusieran en España como a Antonio Rodríguez Luna, en la galería de Juana Mordó, y Arturo Lorenzo en el Ateneo.

Con muchos otros amigos se carteaba a menudo como es el caso de su gran amigo Pablo Neruda, Ramón Pontones, su antiguo compañero de instituto en Huelva y de la Escuela de Bellas Artes de Madrid que vivía en Méjico dedicado a la enseñanza, Fernández Valdemoro, que se inició como pintor en Madrid y se convirtió en un

prestigioso crítico de toros en Méjico²⁸, Rafael Alberti o Delia del Carril.

También debemos tener en cuenta las frecuentes visitas que hizo el pintor a París a partir de 1954. Casi todos los años José Caballero pasaba unos días en la capital francesa visitando museos, galerías de arte, asistiendo al teatro y al cine y comprando todo tipo de libros que le daban una visión completamente diferente del ambiente que se respiraba en España. Estas estancias, que se sucedieron durante todos los años cincuenta, fueron esenciales para el conocimiento profundo de la cultura y el arte que se llevaba a cabo en la capital francesa. En París visitaba asiduamente a su buen amigo Crisóbal Balenciaga y volverá a encontrarse con Luis Buñuel y Arturo Serrano Plaja, a quienes no había visto desde antes de la guerra. También conocerá a otros artistas españoles como Antonio Clavé y Leopoldo Nóvoa.

La reanudación de las relaciones y el intercambio de pareceres de José Caballero con los antiguos amigos en la segunda mitad de los cincuenta, fue para él un verdadero estímulo y un acicate que tal vez le hicieron centrarse más en sí mismo y le ayudaron a encontrar un lenguaje expresivo ya totalmente personal. Este reencuentro fue como una vuelta a los orígenes que le permitió retomar el hilo conductor de su pintura que había quedado truncado con la guerra y que le fue imposible encontrar en la España de los cuarenta. A partir de ese momento, el pintor se va a reafirmar en sus propias convicciones realizando obras de fuerte geometrización, cada vez más alejadas de la figuración, que culminarán en la etapa de las mesas y los hierros españoles.

Formas de experimentación

La fiebre creadora que se adueñó de José Caballero desde el momento en que decidió dedicarse de lleno a la pintura hizo que el pintor tuviera un deseo de experimentación y búsqueda que le llevó a investigar y probar muchos caminos hasta que encontró su propia forma de expresión, que en realidad no ocurrió hasta mediados de la década cuando comenzó con el tema de las mesas y los hierros con las que llegó a la abstracción.

Si al finalizar la guerra José tuvo que replantearse de nuevo su vida, abandonando casi por completo la pintura y dedicándose a trabajos diferentes que le permitieran poder sobrevivir él y toda su familia, ahora, pasados los años, más libre de ataduras familiares²⁹, se replantea su relación con la pintura. Para él el surrealismo era su medio de expresión, la forma que tenía de comunicarse, una forma de expresar su desasosiego; por medio del surrealismo

²⁸ José y Fernández Valdemoro se verían por San Isidro ya que el crítico venía todos los años a las corridas.

²⁹ Su madre había muerto en 1948, su tío lo haría en 1949 y su prima Pepita Má, ya casada, fallecería víctima de la meningitis en 1951 después de haber dado a luz un niño que también murió. Tan solo le quedaba su tía "Tati" a la que sostuvo hasta su fallecimiento en 1963.

había exteriorizado toda su disconformidad durante los años treinta, y a partir de la guerra y en los cuarenta, en las escasas obras que realizó, había dado rienda suelta a sus sentimientos más profundos. Sin embargo, cuando a finales de los cuarenta comenzó a pintar de forma más continuada, en seguida se dio cuenta de que como medio de expresión el surrealismo ya no le resultaba válido. Para él había dejado de ser una expresión viva y le llevaba a un callejón sin salida. Encontraba que el surrealismo no tenía sentido en un momento en que él deseaba expresarse con un lenguaje más plástico alejado del componente literario³⁰.

“Abandoné el surrealismo porque se agotó. Es una manera de hacer que no conduce a ninguna parte. Agoté sus posibilidades de invención. Detenido en él, el pintor ve como se le van cerrando todas las puertas de la creación pictórica amarrado a unas fórmulas muertas”³¹

Al abandonar el surrealismo José Caballero se enfrenta de nuevo a la pintura en busca de una nueva forma de expresión intentando olvidar todo lo aprendido:

“Comienzo una búsqueda angustiosa y aún persisten ciertas expresiones surreales que trato de ir eliminando.... Ya el concepto pictórico es distinto. En estos momentos de búsqueda aparece un elemento más popular y un ambiente más humilde, más centrado en la tierra. Abandono deliberadamente todo perfeccionamiento técnico para no entorpecerme, para enfocar la pintura desde un ángulo diferente en el que pueda obrar con libertad”³².

Durante los cincuenta la pintura de José Caballero va a sufrir una incesante evolución que responde al talante experimental del pintor que nunca queda satisfecho con lo ya conseguido. Esta evolución de su pintura, como diría José Manuel Caballero Bonal, es consecuencia natural de “una constante revisión dialéctica de su propia obra”³³. En la obra de José Caballero hay una clara evolución de las formas, elementos menores del cuadro se convertirán con el paso del tiempo en los verdaderos protagonistas de su obra, así las composiciones pasarán a primer plano, las figuras femeninas, los muros, los círculos o los signos, de meras comparsas se transformarán en los elementos principales de la composición.

³⁰ CABALLERO, José. En el Catálogo de la Exposición del Banco de Granada. Granada, mayo de 1977. Pág. 51.

³¹ DE CASTRO ARINES, José. “Los pintores en su estudio”. *Informaciones*. 28 de julio de 1953.

³² CABALLERO, José. *Opus Cit*, 1977. Pág. 51.

³³ CABALLERO BONALD, José Manuel. “José Caballero”. Catálogo Banco de Granada. Granada, 1977. Pág. 15.

Todos ellos estaban presentes en sus obras antes de convertirse en el motivo principal. Incluso el surrealismo, del que José Caballero trata de desprenderse, seguirá presente en sus obras, no ya como un lenguaje, sino de forma más sutil por el misterio, el ambiente onírico o el fuerte lirismo que inunda todas sus obras.

El pintor era muy consciente de que esta peculiaridad de búsqueda era intrínseca en él:

“Nuestro tiempo vuela y el pintor debe elegir cual de los caminos, descubriendo o perfeccionando, le satisface o mejor dicho le pertenece”³⁴.

Y era eso precisamente lo que más le apasionaba de la pintura:

“No puedo prever a donde me llevarán mis pasos....de ser así eliminaría de antemano todas las etapas intermedias, todas las dudas y vacilaciones. Pero sé muy bien que cada vez todo tiende más a consolidarse, a corporizarse en un sistema propio de la expresión encaminado a la consagración de las formas puras”³⁵.

En esta época de búsqueda José Caballero no renunciará a ninguna influencia ya que todo le interesa para encontrar una forma personal de expresarse. Volverá la vista atrás, hacia los años de aprendizaje y a sus pintores predilectos. En primer lugar los pintores clásicos españoles que tanto le habían impresionado en su juventud, así la obra de Goya, sobre todo las pinturas negras que le parecen la culminación de la pintura, y Zurbarán, por la fuerte estructuración de sus obras y sus blancos, ocre y tierras. También le interesará la pintura bizantina y particularmente El Greco por el expresionismo que emana de sus obras.

Volvió la vista también hacia las enseñanzas de su maestro Vázquez Díaz, gran amante de la tradición española, sobre todo en lo que siempre más le había interesado: la fuerte estructuración de la obra y las texturas secas que semejaban muros. Hacia el constructivismo de Torres García, hacia Paul Klee, uno de los pintores emblemáticos de sus años de juventud, hacia Picasso, cuya obra era una referencia para todos los pintores y hacia Ben Nicholson.

Además José Caballero continuaba con la apasionada lectura de los grandes poetas que tanto le inspirarían, principalmente Neruda, aunque también Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández y García Lorca que, como se ha señalado en el apartado anterior, le llevaron a retomar una forma de expresión muy enraizada con la tradición cultural española. En prosa sus lecturas preferidas eran los novelistas rusos y entre los españoles Valle - Inclán y Gómez de la Serna. A propósito de lo español José Caballero es tajante:

³⁴ LLOSENT MARAÑÓN, Eduardo. “Crónica de la bienal. Declaraciones de José Caballero”. *Índice*. 15 de febrero de 1952. Pág. 2.

³⁵ *Ibíd.*

“Pinto con verdadero entusiasmo como un fanático que soy. Mi pintura demuestra que la enorme tradición de la pintura española no es un peso, sino un camino abierto a las más amplias experiencias o especulaciones”³⁶.

La tradición española se reflejará en la composición de las obras, en los colores, “en su recóndita, torturada, entrañable voluntad de ser pintura de veras. De ser verdadera pintura” como diría Bergamín³⁷ pero sobre todo en la elección de los temas en los que hace una mezcla magistral entre lo culto y lo popular siempre acompañados de una fuerte carga poética, una poesía que él aprendió a trasladar al lienzo de la mano de los poetas en su juventud. Esta forma de expresarse, mezclando una potente plástica con un substrato lírico muy acusado, era algo insólito en la España de los cincuenta en donde la tradición española era entendida en términos de “veta brava”.

La pintura de José Caballero durante los años cincuenta se puede dividir en dos partes claramente diferenciadas: la primera mitad, de 1950 a 1955, en la que el pintor, una vez abandonado el surrealismo, se dedica intensamente a buscar pasando por varias etapas sucesivas y la segunda en que ya ha encontrado una forma propia de expresión, cercana a la abstracción, en la que va a continuar en años posteriores. El que encontrara un camino personal no quiere decir que dejara de investigar, todo lo contrario, a partir de este momento continuará con una búsqueda incesante sólo por el placer de descubrir nuevos aspectos de la pintura hasta entonces ocultos para él:

“Con cada cuadro comienza una nueva experiencia, siempre con el mismo entusiasmo y las mismas preocupaciones de un principiante. Tratando siempre que el arte no se me convirtiera en artificio mentiroso, ni en truco que desvirtuara una verdad que buscaba ansiosamente. ...Porque yo sigo siempre experimentando como si hubiera caído sobre mí una maldición. O quizás una bendición. Todo se convierte rápidamente en campo de experimentación.”³⁸

El final del surrealismo.

³⁶ Manuscrito de la entrevista realizada a José Caballero en el programa de radio *Actualidades radiofónicas*, dirigido por Benjamín Alarcón Díaz. 22 de septiembre, 1951. AMFTC.

³⁷ BERGAMÍN, José. “Pintura desenmascarada”. *Índice* núm, 160. Madrid, febrero, 1962.

³⁸ CABALLERO, José. Opus cit, 1977. Pág, 52.

A finales de los cuarenta, José Caballero todavía hacía surrealismo. Durante el año 49 y parte del 50 pintó una serie de cuadros surrealistas en los que el principal motivo era la figura de María Fernanda, que aparece como un personaje, normalmente de espaldas. Al igual que ocurría con sus mujeres surrealistas, a la figura de María Fernanda tampoco se le ve el rostro aunque se la reconoce por la larga melena rubia y rizada y las formas marcadas. En estos cuadros José Caballero intenta desprenderse de la influencia daliniana aunque continúa con algunas reminiscencias como las figuras de espaldas o las figuras con objetos en la cabeza.

• **Al llegar el verano 1949.** (Fig, 98)



Fig. nº 98.- Al llegar el verano. 1949.
Óleo sobre lienzo. 65 x 58.

En esta obra de 1949 se observa como José Caballero continúa utilizando el surrealismo para mostrarnos sus sentimientos. Aparece en primer plano una figura femenina de espaldas con una larga melena rubia, en clara alusión a María Fernanda, que sostiene un gran lienzo en blanco. Detrás de la sábana o lienzo se distingue una sombra que se abraza

desesperadamente a la cintura de la mujer, sombra que simboliza al propio pintor y su necesidad de ayuda. Delante de las figuras hay unos elementos masónicos, la escuadra y la plomada, que aluden a los hechos que marcarían a su familia. Por debajo del lienzo aparecen un pie y una mano con guante rojo de gran tamaño que contribuyen a dar misterio a la composición.

El título, en el que de nuevo aparece la palabra verano, se refiere al momento en que se estabilizó su vida y volvió a la pintura, ya que esta palabra siempre la utiliza el pintor para referirse a su actividad pictórica. Será María Fernanda quién le devuelva la ilusión de pintar y por ello aparece con el lienzo extendido.

· **Noli me tangere 1949.**(Fig, 99)



**Fig. nº 99.- *Noli me tangere*. 1949. Óleo sobre lienzo. 61 x 65.
Colección Massaveu. Oviedo. Principado de Asturias.**

Dentro de una habitación aparece una figura de mujer sentada que encontramos en relación con la figura de *Los dulces placeres del sadismo*, el dibujo surrealista de 1934, ya que al igual que aquella tiene la cabeza cortada y superpuesta sobre una caja, está semidesnuda y con aspecto de haber sido torturada. Al otro lado don Jaime el Conquistador,

esa figura inventada por el pintor en los años cuarenta con apariencia humana y con un gran pico de ave, se acerca con una gran zancada hacia la mujer.

De nuevo la alusión a la masonería en la mano enguantada que aparece por la parte inferior exhibiendo una escuadra.

- **María Fernanda en el espigón y Presencia de María Fernanda en una playa con don Jaime el Conquistador. 1949.**(Figs. 94 y 100)

Son dos obras, la primera en óleo sobre tabla y la segunda óleo sobre cartón, en las que aparece María Fernanda de espaldas en un paisaje marino. La figura muestra sobre su cabeza un gran paño rojo atravesado por un elemento alargado como si de un capote y un estoque de torero se tratara.

Estas figuras siguen siendo todavía herederas de Dalí por encontrarse de espaldas al espectador y mostrar grandes objetos en la cabeza, pero en seguida el pintor va a intentar sustraerse de esa influencia y en los dos siguientes cuadros que pinte, aunque continuará todavía con el surrealismo daliniano, introducirá motivos personales.

Son dos obras también de 1949 que se pueden considerar las dos últimos surrealistas que pintó y ambas viajaron a Estados Unidos por motivos diferentes:



Fig. nº 100.- Presencia de María Fernanda en un paisaje habitado por don Jaime el Conquistador. 1949.
Óleo sobre cartón. 58 x 45.

- **España**³⁹ 1949-50. (Fig, 101)

³⁹ Esta obra se encuentra actualmente en el Parador La Arruzafa de Córdoba.

José Caballero aceptó el encargo de realizar un gran lienzo para la Oficina de Turismo de España en Nueva York. El cuadro, de grandes dimensiones cinco por cuatro metros, le fue encargado por Luis Feduchi, arquitecto a cargo de la decoración del edificio de la Avenida Madison 52, sede de la Oficina de Turismo de España en Nueva York. Feduchi dio libertad absoluta al pintor siempre que la obra reflejara la esencia de España. José, que no deseaba apartarse de su línea surrealista, aunque en ese momento no estuviese bien visto, realizó al parecer dos bocetos que desechó por demasiado moderados de concepto.⁴⁰

La obra definitiva es una representación simbólica de nuestro país realizada a partir de tres figuras femeninas paradigmáticas de España pero también de la obra de José Caballero. Son mujeres que como en casi la totalidad de su obra aparecen con el rostro vuelto:



Fig. nº 101.- España. 1949-50.

Óleo sobre lienzo 500 x 400.

Parador de la Arruzafa, Córdoba.

⁴⁰ MONTAÑÉS FONTELA, Luis. "España en el lienzo. Una obra de José Caballero en la Oficina de Turismo de Nueva York". *Obras. Revista de la construcción*. Núm, 70. Enero - marzo de 1950. Págs 35 a 38.

- La Tapada de Vejer de la Frontera, representante para José Caballero de la mujer andaluza, relacionada con el teatro de Lorca, con las mujeres encerradas de *La Casa de Bernarda Alba*. Mujeres cubiertas por mantos con el cuerpo alargado y la cabeza pequeña, figura que aquí representa la condición árabe, austera y misteriosa de España.

- Mujer de Montehermoso, que es la contraposición a la anterior ya que representa el barroquismo español por su sombrero y la palma tan abigarrados.

- La Hilandera con la rueca, figura también característica de la obra de José Caballero. La figura femenina sentada, en este caso con las piernas exageradamente alargadas en relación con algunas obras de Dalí, es una figura emblemática para Caballero y aquí representa el trabajo del pueblo.

Tras ellas el paisaje desolado coronado de negros nubarrones, presenta en su centro una plaza de toros deteriorada en la que un torero hace unos pases que simbolizan la gracia artística y a la vez la tragedia del pueblo español.

El cuadro se articula por medio de dos líneas oblicuas que cruzan la composición con bruscos cambios de luces y sombras que recuerda a *Los miedos de María Fernanda*. Esta estructura remarca su simbología: en la zona en sombra se encuentra la tapada, y en la parte más iluminada la mujer de Montehermoso.

La obra fue muy bien acogida ya que se la consideraba lo suficientemente “moderna” como para que fuese a Nueva York y abordaba el tema de España sin caer en ningún momento en el folklorismo sino yendo directamente a la esencia. En la revista *Obras* escribía Luis Montañés Fontenla:

“El panel es representación simbólica y plástica, admirablemente moderna, de algunos motivos españoles. La idea de poner un lienzo fue del arquitecto decorador Luis M. Feduchi que concedió al pintor las mayores licencias de expresión artística. Una imposición de primera por tratarse de Nueva York, meridiano del arte moderno”⁴¹.

José Caballero, sin embargo, consideraba esta obra como un resumen de su etapa surrealista, aunque con nuevas aportaciones y descubrimientos⁴², a la que tal vez ya había decidido dar por terminada.

⁴¹ Ibídem .

⁴² ANÓNIMO. “Cuadro con destino a Nueva York”. *Información*. Alicante. 11 de enero de 1950.

· **La divina proporción y la Exposición de Pittsburgh.1949.** (Fig, 102)

La última obra de José Caballero que podemos considerar surrealista es la titulada *La divina proporción*, que pintó a finales de 1949 y de la que existe también un dibujo, en la que junto a un clima surreal, encontramos otros motivos que nos anuncian las obras posteriores.



Fig. nº 102.- *La divina proporción*. 1949. Óleo sobre lienzo. 81 x 100.

En esta obra, la figura de María Fernanda sentada debajo de una gran mesa, recordando los juegos infantiles de José en su casa de Huelva, mira hacia el horizonte en donde se distingue una ciudad lejana que podría ser Madrid. La figura de la mujer no nos muestra el rostro ya que lo tiene vuelto hacia el fondo, pero reconocemos a María Fernanda por la melena rubia. Esta figura presenta, como en el caso de la hilandera de *España*, una desproporción en las extremidades inferiores. La mesa tan sólo tiene dos patas y una tercera que está sustituida por una pequeña figurita en cuya mano sostiene un uso.

De nuevo un largo muro desconchado, la figura ausente, el paño blanco, el surrealismo que impregna toda la obra. Pero además también aparecen otros elementos que nos anuncian un cambio como el colorido más sombrío de ocre, tierras y sienas, las formas circulares, sinuosas, como las bolas de la mesa en una de las cuales se refleja la cabeza de la mujer y en

otra se sustituye por la cabeza de la figurita, y la sandía, motivo que a partir de ahora se repetirá con asiduidad y que como se verá más adelante irá evolucionando en asta de toro, media luna y formas semicirculares hasta convertirse en círculos.

En 1950 José Caballero fue invitado a participar en la exposición del Carnegie Institute de Pittsburgh, una exposición que entonces era de las más prestigiosas. Cuando José Weissberger, comisionado de Pittsburgh, visitó España con intención de seleccionar pintores que presentaran su obra en Pittsburgh, vio en casa de su amiga Pura Ucelay un cuadro de José Caballero de pequeñas dimensiones titulado *El presuntuoso*, pintado en los cuarenta, por el que se sintió muy interesado. Después de visitar el estudio del pintor, Weissberger decidió seleccionar para enviar a la exposición de Pittsburgh *La Divina Proporción*.

Esta exposición le sirvió a José Caballero para darse a conocer en Estados Unidos desde donde le pedirían obra para exponer en diversas ocasiones y concretamente en el Carnegie en el año 1952, donde fue de nuevo invitado⁴³.

El lirismo figurativo.

A partir de 1950 cada vez hay menos elementos surrealistas en los cuadros de José Caballero. En su deseo de ahondar en la plástica y trabajar con los colores decidió liberarse de las ataduras técnicas y temáticas. Pero como él mismo confesaría, eso no fue una tarea fácil:

“Fue duro y difícil el cambio del surrealismo, demasiado trillado, a la etapa posterior. Yo sabía bien que tenía que acabar con aquel mundo repetido que se me había quedado ya inútil e inexpresivo. ¿A dónde caminaba? Otra vez comenzaba la apasionante aventura del descubrimiento, de la experimentación muchas veces fallida. De nuevo comenzaba de cero olvidando los conocimientos anteriores, eso que se suele llamar la maestría. Nunca he deseado ser maestro y no por una hipócrita humildad, sino porque conozco o presiento las limitaciones de esa maestría. Cuando se origina el cambio es porque la etapa anterior ya está quemada y no me da más de sí”⁴⁴.

A partir de estos años José Caballero continuará con el clima surrealista pero ahora más como una forma de profundizar y de investigar para llegar a conseguir nuevos lenguajes,

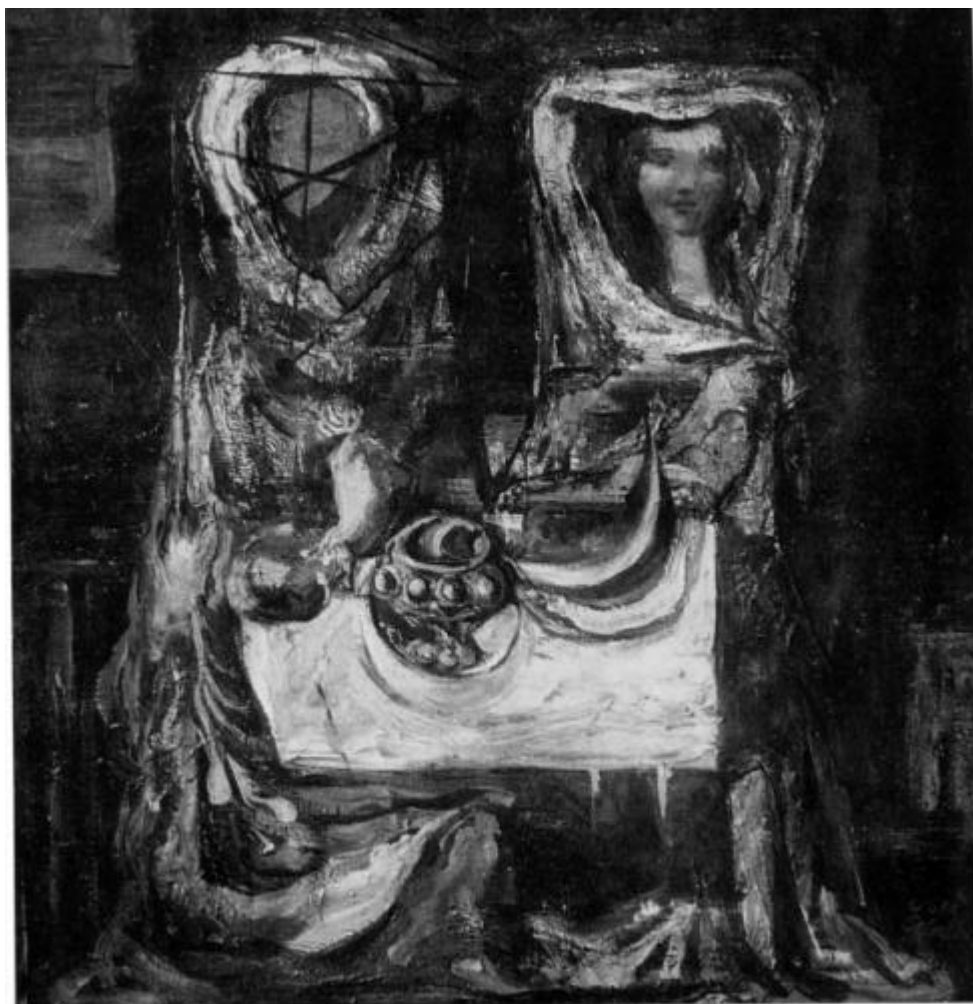
⁴³ La obra que fue seleccionada para acudir a la exposición de Pittsburg de 1952 fue *Comida en Salamanca*.

⁴⁴ Diario personal de José Caballero. 17 de febrero de 1977. AMFTC.

entre los que no están ausentes las formas abstractas. Esto es lo que diría José Caballero al hablar sobre una de sus obras de este momento:

“En *Comida en Salamanca* pretendo una unión del surrealismo con lo abstracto. El surrealismo es una cosa misteriosa y lo abstracto también. Ambos tienen punto de contacto en el misterio”⁴⁵.

El pintor desea profundizar en la técnica, experimentar, buscar, descubrir y poco a poco va comprendiendo que el surrealismo le ata demasiado al tema, que es excesivamente literario y le impide expresarse de la manera en que ahora desea, es decir con la materia y el color. Sin embargo en su forma de pensar y expresarse sigue siendo un transgresor con una idea muy surrealista de la vida, como deja claro en unas declaraciones que le hace a Juan Sampelayo en 1950 dando su opinión sobre elegancia femenina:



**Fig. nº 103.- *Comida en Salamanca*. 1950. Óleo sobre lienzo.
Fundacion Carnegie Institute . Pittsburgh. EE.UU.**

⁴⁵ TRENAS, Julio. “ Uno de los Once: José Caballero pintor abstracto”. *Pueblo*. 26 de mayo de 1951.

“La elegancia de la mujer hay que componerla con una cosa o con veinticinco. Hay que colocarle un cuadro, cuatro barcos y una palma. Perdería la línea elegante en que cree la gente pero tendría una elegancia fundamental. Un traje con su buen brazo y su buen hombro al aire y bien clavado de alfileres, es de lo más atractivo”⁴⁶.

Y respondiendo a Julio Ténas sobre qué obra de su época surrealista salvaría, el pintor afirma:

“De aquel momento surrealista salvaría no una obra, sino lo que pudiera representar una postura disconforme”⁴⁷.

Las obras que realiza durante este periodo son fundamentalmente las que expuso en la Galería Clan de Madrid en 1950, donde queda patente el giro radical en su forma de pintar, las que envió al VIII *Salón de los Once* en 1951 y las que presentó a la I Bial Hispanoamericano de Arte, también en 1951.

Primera exposición en la Galería Clan:

En diciembre de 1950 José Caballero realizó su primera exposición individual de pintura en la Galería Clan de Madrid⁴⁸.

Tomás Seral acababa de inaugurar la nueva librería- galería Clan en la calle Espoz y Mina, después de regentarla durante más de cinco años en la calle Arenal. La nueva sede era un primer piso en el que instaló una librería, cuyo espacio central, ocupado por unos paneles diseñados por Alfonso Buñuel, lo había reservado para colgar exposiciones⁴⁹. A pesar de ser un espacio muy reducido, lo cierto es que esta galería era una de las pocas que presentaban la obra de los artistas más avanzados en la capital de España⁵⁰.

⁴⁶ Recorte de periódico conservado en el AMFTC.

⁴⁷ TRENAS, Julio. “Así trabaja Pepe Caballero”. *Pueblo*. 2 de noviembre, 1957.

⁴⁸ Hasta entonces la única exposición individual que había hecho José Caballero era la del Círculo Mercantil de Huelva en enero de 1931 en que expuso los retratos de sus compañeros y amigos.

⁴⁹ GARCÍA DE CARPI, Lucía. Opus cit, 1986. Pág. 277.

⁵⁰ La sala se inauguró con una muestra colectiva con obras de Picasso, Miró, Chagall, Paul Klee, Rodríguez Luna, Torres García, Llorens Artigas, etc. Y entre los muchos artistas que expusieron posteriormente podemos destacar además de a Caballero, a Antonio Suárez, Manuel Millares, Benjamín Palencia, Modesto Ciruelos, Jean Lecoutre, Matisse, Chillida o Mompó.

Para esta exposición José Caballero realizó dos óleos y una serie de obras de pequeño tamaño al temple sobre cartón. Con una pincelada mucho más suelta realizó unas figuras femeninas de carácter etéreo, con el rostro velado o a penas insinuado, que acompañadas de toros y caballos habitaban paisajes oníricos en los que quedaba patente el interés del pintor por la materia, aunque todavía respondiendo a una idea surreal. Según José Manuel Caballero Bonald estas obras:

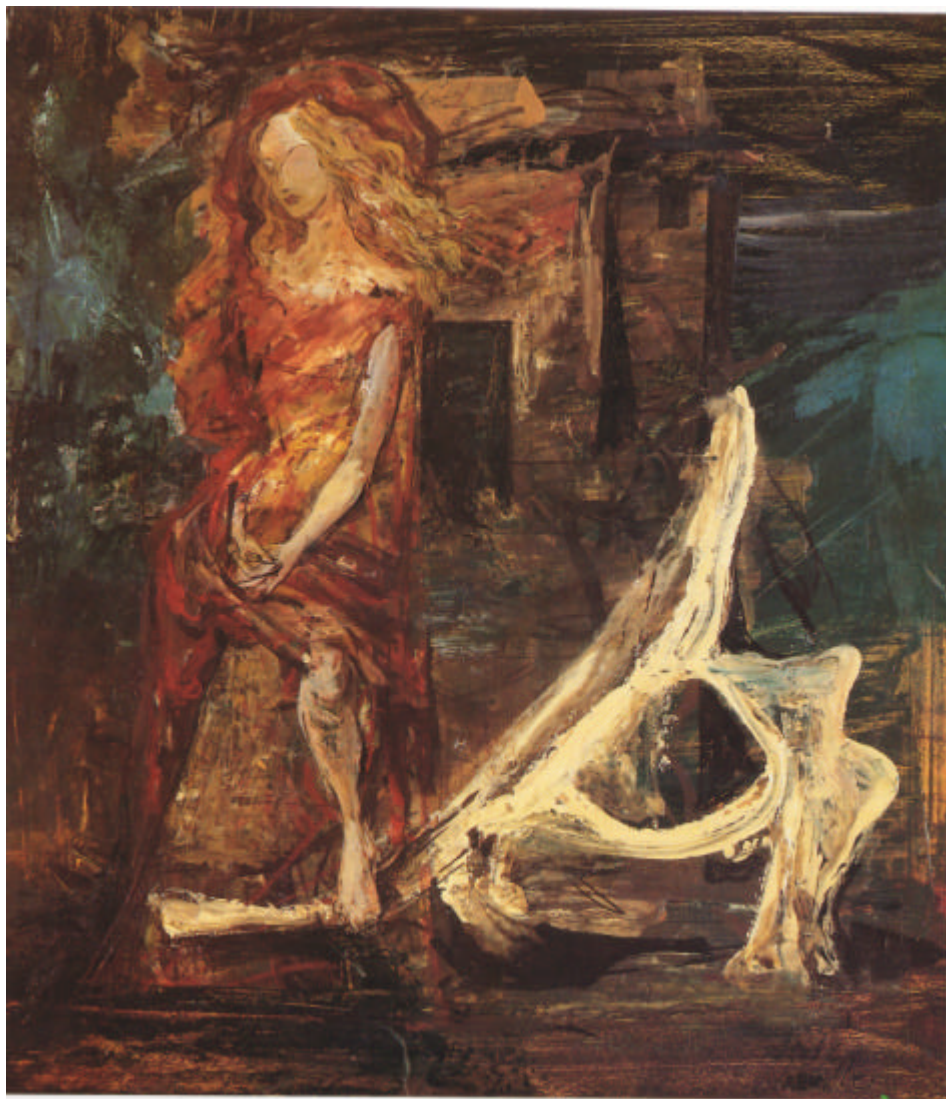
“Están generalmente habitados por mujeres ilusorias, por inciertos y ambiguos personajes que parecen aguardar un veredicto imposible....están al otro lado de la realidad y pertenecen a la realidad. Son “*amigas de la luna*” y se alimentan de sandías menguantes como lunas y conviven con caballos y con toros: son por consiguiente, criaturas míticas - poéticas - que se resisten apasionadamente a dejar de serlo”⁵¹.



Fig. nº 104.- Exterior de la ciudadela de Amberes. 1950.
Témpera sobre cartón. 41 x 30.

⁵¹ CABALLERO BONALD, José Manuel. “José Caballero: Variaciones sobre la unidad”. En el Catálogo de *José Caballero*. Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1992. Pág. 33.

Los cuadros tenían una idea muy goyesca de la composición, del colorido y a veces del tema que enlazaba con manifestaciones populares como ocurría en *La tartana*, en la que retrataba a unas mujeres camino de los toros, *Marta y María* o *Retrato de María Fernanda con forma ósea* (Fig. 105). Junto a esas figuras introducía, en muchos casos, lo que el pintor denominaba “signos caligráficos”, grafismos compuestos de unos elementos de forma ovoide unidas entre sí por medio de líneas negras. El grafismo, que José Caballero ya había utilizado desde sus primeros dibujos, seguirá siendo una constante en su obra, tanto en los dibujos como en las témperas, los óleos y las obras matéricas y será el protagonista de sus últimas obras en los años ochenta y noventa.



**Fig. nº 105.- *María Fernanda con forma ósea*. 1950.
Témpera sobre cartón. 36 x 32,5.**

En estas obras el pintor hace una mezcla de lo culto y lo popular. Por un lado hace una referencia a la pintura española e italiana, sobre todo en los colores empleados: ocre, tierras, azules y rojos, y por otro pinta temas que en muchos casos son el reflejo de manifestaciones populares.

Casi toda la obra que presentó en Clan está pintada al temple sobre cartón ya que era una técnica que dominaba a la perfección debido a su trabajo como escenógrafo teatral y a que durante años no había tenido espacio para pintar al óleo⁵². Utiliza una pincelada suelta con la que las figuras pierden las formas y se construyen tan sólo con el color, con la pasta pictórica en tonos ocres y tierras que le dan al cuadro una gran carga poética. Las grandes extensiones, los espacios indeterminados, las figuras oníricas, el misterio que irradian las obras continúan la poética surrealista acusando la influencia de Max Ernst y Paul Klee.

En estas obras vemos como José Caballero va buscando una salida para el surrealismo llegando a hacer unas composiciones abstractas, como en el caso de *Formas lineales sobre un paisaje* (Fig. 106), aunque en los títulos continuará con esa idea poética surreal: *Arcángel que camina sobre un paisaje donde habitan los signos caligráficos*, *Sangre en la playa*, *Mujer velando a un toro muerto* o *Raptoras de nidos, provocadoras de siniestros*, por citar sólo unos cuantos.

El carácter surrealista de las obras, nunca muy bien acogido, y la faceta colorista serán los temas recurrentes de los críticos que hasta ese momento habían visto a José Caballero sólo como un dibujante, de grandes dotes, pero no como a un pintor. Ramón Faraldo por ejemplo escribía a propósito del certamen del Círculo de Bellas Artes de 1950:

“De Caballero he sacado esta vez una impresión optimista. ...Personalmente me siento muy lejos de su temática, -de un surrealismo, creo yo, anquilosado y fuera ya del tiempo-: pero su condición de pintor, evidente en el vigor de sus tonos, en su fluidez, en la resonante gama de colores graves y húmedos, me sugieren las posibilidades de un “plástico”, de un hombre capaz de expresarse en valores de paleta, como lo había hecho hasta ahora con líneas y tinta”.⁵³

O el crítico de la revista *Índice*, Leocadio Machado, se expresaba así con motivo de esta exposición:

“En el credo idealístico de la alta plástica se detuvo José Caballero. Buscó una persistente interpretación, decimos persistente porque como una marioneta corre de un lienzo a otro la raíz de lo subreal”.⁵⁴

⁵² El pintor no contó con estudio propio hasta 1946 en que alquiló una buhardilla en la calle General Díaz Porlier. Hasta entonces tenía que trabajar sobre una mesa en la pensión “Nieves” donde continuó viviendo hasta el año 52 en que se trasladó a vivir al estudio de la Avenida de América.

⁵³ D. FARALDO, Ramón “El Gran premio del Círculo de Bellas Artes”. *Ya*. 3 de diciembre de 1950.

⁵⁴ MACHADO, Leocadio. “Exposiciones en la Sala Clan”. *Índice* núm, 6. Enero 1951.

En el pequeño catálogo de mano que se editó para la ocasión se reprodujo el poema que Pablo Neruda le había dedicado en 1935, lo que constituyó un atrevimiento en aquel momento en que el nombre del poeta chileno, como el de tantos otros, estaba totalmente prohibido en España.

En este mismo año de 1950, José Caballero participó en el Certamen del Gran Premio del Círculo de Bellas Artes con las obras *Mujeres a la mesa* y *La Madonna y el caballo*, ambos de 1950, y también en la Exposición de Arte Español en Alejandría en la que tomó parte con un gouache titulado *Alegoría*.



Fig. nº 106.- *Formas lineales sobre un paisaje*. 1950. Témpera sobre cartón.

VIII Salón de los Once:

El *Salón de los Once* volvió a invitar a José Caballero para su VIII edición, en 1951, y el pintor decidió enviar tres obras que había pintado recientemente:

- *Las uvas*. 1950. (Fig, 108)
- *Bodegón con formas menos pesadas que el aire*. 1950. (Fig109)
- *Comida en Salamanca*. 1950. (Fig, 103)

En estos cuadros, José Caballero intentó conseguir con el óleo lo mismo que había conseguido en las obras al temple presentadas en la Galería Clan. Desde el momento en que se decidió a abandonar el surrealismo, lo que pretendía era llegar a dominar el color y sobre todo el óleo, por ello después del ensayo con las témperas, intentará lo mismo al óleo.



**Fig. nº 107.- Arcángel que camina sobre un paisaje donde habitan los signos caligráficos. 1950.
Témpera sobre cartón. 36 x 24.**

Según sus propias palabras, realiza composiciones imaginarias construidas con elementos reales⁵⁹. Elementos que pueden ser clásicos, como la cabeza de *Las uvas*, o de su particular iconografía, como esas mujeres sentadas a la mesa que titula *Comida en Salamanca*, en las que podemos ver cómo está siguiendo un proceso de deshumanización de las formas; una de las mujeres no tiene rostro y la otra está en actitud hierática, como si no tuviera vida. Como diría un crítico de la época: “La señorita de la izquierda no se sabe si es

El pintor intentaba hacer una fusión entre el surrealismo y la abstracción ya que encontraba que las dos tendencias tenían su punto de contacto en el misterio⁵⁵, que es precisamente lo que él siempre conservó del surrealismo. Para ello realiza unas composiciones muy estructuradas, con un marcado ritmo interno pero mezclando elementos insólitos. Este interés por la estructura de la obra pictórica era algo intrínseco en él pero ahora sentirá una verdadera obsesión por conseguir la arquitectura interna del cuadro⁵⁶ remarcada por la admiración que siente hacia pintores clásicos renacentistas como Piero della Francesca o Carpaccio⁵⁷, y en contraposición a la corriente neoimpresionista imperante en aquel momento. Para él con el impresionismo francés “llega a la pintura toda la mentira, falsedad y amabilidad plástica”⁵⁸.

⁵⁵ TRENAS, Julio. “Uno de los Once. José Caballero, pintor abstracto”. *Pueblo*. 26 de mayo, 1951.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ FIGUEROLA FERRETI, L. “Charla con el pintor José Caballero”. *Arriba*. 12 de abril, 1951.

⁵⁸ TRENAS, Julio. *Opus. Cit.*

⁵⁹ YUSTE, Tristán. “El concepto de Pepe Caballero”. *Pueblo*. 1 de febrero, 1951.

una maniquí de mimbre y la de la derecha una figura de cera'⁶⁰. O las sandías ingravidas del cuadro *Bodegón con formas menos pesadas que el aire* que hacen pensar en dos medias lunas y esa figurita de espaldas que en realidad es María Fernanda.

Son obras en las que continúa con una pincelada muy suelta y una paleta muy oscura aunque ahora introduciendo, además de los ocre, otros tonos como los azules y los rojos que lo ponen en relación con los clásicos españoles, sobre todo Velázquez, El Greco y Goya.

Los temas de las obras, los tonos oscuros y la calidad de la materia en la que el pintor se recrea contribuyen a crear una atmósfera misteriosa y onírica.

El *Salón de los Once* realizaba de vez en cuando exposiciones conmemorativas o antológicas de sus pintores. José Caballero participó en 1950 en la Exposición conmemorativa *Un decenio de arte moderno* en el que cada pintor tenía que mandar un autorretrato a tinta. Y en diciembre de 1951 en una antológica a la que envió *El bodegón de la banderilla*.



Fig. nº 108.- *Las uvas*. 1950.
Óleo sobre lienzo. 41 x 33.

I Bienal Hispanoamericana:

El 12 de octubre de 1951 se inauguró la I Bienal Hispanoamericana de Arte inspirada por el grupo de poetas que entonces trabajaba en el Instituto de Cultura Hispánica: Leopoldo Panero, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco⁶¹. Se nombró Secretario General de la muestra a

⁶⁰ YUSTE, Tristán. "Pepe Caballero en el Salón de los Once". *Pueblo*. 27 de abril, 1951.

⁶¹ Luis Felipe Vivanco publicó en 1952 el libro titulado *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte* en el que hacía un estudio detallado sobre el certamen. La portada se la encargó a José Caballero quien realizó una acuarela con el tema de la mujer pintora.

Leopoldo Panero quien la organizó con un activo grupo de colaboradores entre los que se encontraba el también poeta José Manuel Caballero Bonald y José María Moreno Galván.⁶² La Bienal fue enfocada como una manifestación muy amplia y ecléctica en la que de hecho estuvieron representadas todas las tendencias artísticas del momento⁶³. Esto supuso el primer reconocimiento oficial de las corrientes avanzadas del arte, así como una alteración de las clasificaciones con respecto a las Exposiciones Nacionales.

La exposición fue inaugurada por el entonces ministro de Educación Nacional Joaquín Ruiz Giménez que pronunció un discurso en el que dejó claras sus intenciones:

“...el estado tiene que recoger la ilustre función de Mecenas, en su doble aspecto competitivo y estimulante...Es necesario contagiar al artista de anhelos de servicio y trascendencia; pero no imponiéndoselos desde fuera opresivamente, con lo cual la raíz misma del arte quedaría dañada, sino haciendo que sean el riego que nutra su vida”.⁶⁴

Desde el anuncio de la exposición y el criterio de selección que se iba a llevar a cabo, comenzó una lucha entre dos tendencias largo tiempo enfrentadas⁶⁵. Como el mismo Caballero diría:

“Es indudable que si hay diversidad de tendencias habrá lucha... lucha encarnizada. Es inevitable porque alguien tiene que perder”.⁶⁶

Después de la presentación de su pintura en la Galería Clan y el *Salón de los Once* el pintor está ya totalmente sumergido en la pintura y empieza a trabajar para la Bienal:

“En estos momentos para preparar la bienal leo intensamente a poetas amigos; lo necesito para estar distante de mí y saltar luego sobre la tensa cuerda del arco hacia mi cierta y auténtica pintura. Necesito llegar al “trance”.⁶⁷

Y añadirá:

⁶² CABALLERO BONALD, José Manuel. *Tiempo de guerras perdidas*. Barcelona, 1995. Pág. 284.

⁶³ VIVANCO, Luis Felipe. *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*. Edit. Afrodisio Aguado. S:A: Madrid, 1952.

⁶⁴ RUIZ GIMÉNEZ, Joaquín. “Importantes palabras del Ministro de Educación Nacional Sr. Ruiz Giménez, al inaugurar la I Bienal Hispanoamericana de Arte”. *Correo Literario*. 1 de noviembre, 1951.

⁶⁵ FARALDO, Ramón D. “La I Bienal Hispanoamericana de Arte”. *Arte y Hogar*. Núm. 85. Noviembre, 1951.

⁶⁶ FIGUEROLA FERRETI, L. Opus cit, 12 abril, 1951.

⁶⁷ *Ibidem*.

“El apasionamiento conduce a la lucha y la lucha continua lima los más exaltados apasionamientos y remite a una austera serenidad.”⁶⁸

José Caballero envió seis cuadros que condensaban sus últimos ensayos y descubrimientos aunque como él mismo afirmaría no estaba totalmente satisfecho con el resultado:

“Para mi envío a la Bienal los temas y la forma de tratarlos no están todavía definidos. Ensayo varias técnicas en las *Mujeres con sandías*, en *La Apisonadora* y en la figura de una mujer con una niña con aspecto de campesina que alguien me sugirió el título de *Santa Ana y la Virgen niña*....Lo cierto es que en cualquiera de los temas la pintura obra ya como tal pintura y no al servicio del dibujo.”⁶⁹



Fig. n° 109.- Bodegón con formas menos pesadas que el aire.1950.
Óleo sobre lienzo. 61 x 50

⁶⁸ Ibídem.

⁶⁹ CABALLERO, José .Opus cit, 1977. Pág, 52.

En las obras que José Caballero mandó a la Bienal, por las que se le otorgó el premio de Pintura Joven, existen dos claras tendencias: una que continuaba la línea de las obras a la témpera expuestas en Clan y los óleos del *Salón de los Once* con unos colores muy cercanos a los pintores clásicos españoles, y otra más innovadora, que es el resultado de la búsqueda de otros planteamientos más acordes con la técnica del óleo, en la que utilizará nuevos colores en la gama de los blancos y un concepto de la obra mucho más avanzado.

La primera tendencia incluye tres obras:

· **Santa Ana y la Virgen niña, 1950.** (Fig, 110)

Cuadro de gran tamaño, 148 x 108, si lo comparamos con lo que había hecho hasta entonces. Esta obra comenzó siendo la figura de una mujer pintora y evolucionó hasta convertirse en dos figuras femeninas, una mujer de grandes formas sentada y una niña de pelo rubio y rizado que podría ser María Fernanda niña. Estas figuras de cabeza pequeña y envueltas en paños responden a la misma idea que las que había hecho en las obras a la témpera, sin embargo aquí el pintor no obtiene el mismo resultado ya que el óleo no le responde lo mismo que el gouache y no llega a conseguir las transparencias y la delicadeza de las pequeñas obras presentadas en Clan.



Fig. nº 110.- Santa Ana y la Virgen niña. 1950.
Óleo sobre lienzo. 148 x 108.

· **Raptoras de nidos, provocadoras de siniestros, 1951.** (Fig, 111)

Esta es la obra más cercana a las témperas, en la que muestra dos figuras femeninas etéreas que responden al canon de las obras anteriores; cuerpo alargado y cabeza pequeña con el rostro a penas insinuado. Esta obra refleja un ambiente muy poético y todavía surrealista por esas figuras evanescentes y el paisaje onírico en el que se distingue una vía de tren que no lleva a ninguna parte.



Fig. nº 111.- *Raptoras de nidos, provocadoras de siniestros*. 1951.
Óleo sobre lienzo. 85 x 100.

· **La hora de verano o La apisonadora 1951.** (Fig, 112)

Es la tercera obra de esta tendencia. Presenta los mismos colores pero sin embargo difiere de las anteriores en la composición, que es mucho más arquitectónica, ya que casi todo el primer plano queda ocupado por un gran objeto, la apisonadora, que en realidad está compuesto de diferentes compartimientos. En la parte baja las ruedas, una de ellas casi convertida en una esfera, encima un pez, más esferas y un limón partido. En esta obra, aunque en la línea de los azules, ha introducido, el amarillo y el rojo. La utilización de estos colores y la manera de representar los objetos como en una cuadrícula nos la pone en relación directa con las de Torres García.

También es curioso constatar como el pintor va incorporando cada vez de manera más explícita círculos en sus composiciones, algo que con el tiempo llegará a ser el motivo principal de sus cuadros. Esto nos hace pensar que José Caballero era ya entonces consciente del poder simbólico del círculo. En una pequeña referencia al pintor que hace Mur Oti en una revista se habla, aunque de manera un tanto intrascendente, de esta posibilidad:

“José Caballero quiere crear una nueva escuela: la pintura circular, ya que la cubista está muy antigua. Que hará esferas y esferoides a todo pasto.”⁷⁰



Fig. nº 112.- La hora de verano. 1951. Óleo sobre lienzo. 92 x 73.

La segunda tendencia, también representada por tres obras, tenía planteamientos menos literarios y más plásticos. Había una mayor preocupación por la composición y por las materias, que le venía desde su aprendizaje en el taller de Vázquez Díaz, y un cambio en las

⁷⁰ S. M. “Mur Oti dice”. *Primer Plano*. Madrid, 2 de septiembre de 1951.

tonalidades, con blancos y ocre matizados, que lo alejan de los pintores clásicos españoles. Esta tendencia será la que le abra el camino a seguir a partir de ahora:

- *Amigas de la luna* 1950. (Fig. 113)



Fig. nº 113.- *Amigas de la luna*. 1950.
Óleo sobre lienzo. 100 x 81.

En este cuadro el pintor se decanta de manera más clara hacia un estilo personal ya que rompe con todo lo realizado hasta entonces con otras técnicas y será un antecedente del camino que tomará a partir de ahora. La obra representa cuatro mujeres de formas escultóricas con el cuerpo alargado y las cabezas pequeñas y envueltas en paños que, sobre

un fondo neutro, sostienen en las manos o sobre las cabezas sandías como si de medias lunas se tratara.

José Caballero introduce en esta obra, de fuerte geometría, nuevos colores como naranjas, blancos y grises, siempre con un tono mate recordando la calidad de muro propugnada por Vázquez Díaz. Por otro lado, encontramos reminiscencias del arte bizantino y de El Greco, en la forma monumental de las figuras con pequeñas cabezas y en la manera de extender los colores e introducir los blancos. Como diría Luis Felipe Vivanco:

“Hay una concentración ideal en cada vibración de color que sin que se le parezca en nada, le acerca al lenguaje formal del Greco o de los venecianos, pero pasando por la lección de su maestro Vázquez Díaz y del cubismo”⁷¹.

· **Paisaje con mujeres
silbando para atraer al
viento 1951.** (Fig. 114)

En esta obra queda patente el aspecto mágico y lírico de la pintura de José Caballero de este momento: tres figuras femeninas con formas casi deshumanizadas junto a unas escaleras. En la parte alta se destacan unos recuadros en los que se enmarcan un limón partido, un frutero y un pez. Y en primer término aparece una forma circular. El pintor se expresa en esta composición por medio de dos elementos: la pasta pictórica que utiliza para ahondar en la expresividad y las líneas de las escaleras y los círculos, que dividen y construyen el espacio siguiendo los planteamientos de Paul Klee.



Fig. nº 114.- Paisaje con mujeres silbando para atraer al viento. 1951. Óleo sobre lienzo.

⁷¹ VIVANCO, Luis Felipe. “La pintura de José Caballero”. *Revista Brasileña*. Diciembre de 1951. Pág. 13.

José Caballero obtuvo un gran éxito en la Bienal. Además de otorgarle el premio de Pintura Joven, tuvo muy buenas críticas; unos alababan que hubiera abandonado el surrealismo:

“José Caballero ha acudido con un envío numerosos y desde un momento de la liberación de su pintura, en el que la emoción del color empieza a servir de soporte a la imaginación trascendente que se confía a ella. En sus cuadros recientes ha superado su primera etapa surrealista, más narrativa y más daliniana, para entrañarla en una plasticidad formal de resonancias absolutistas”⁷².

otros seguían aludiendo a su faceta de dibujante:

“Pintura superada día a día en disciplina y a costa y renunciación de que su pulso de dibujante no se puede medir con la vista cuadrículada o la fácil sensitometría académica”⁷³.

Los premios de la Bienal no hicieron más que avivar la polémica entre las dos facciones; los partidarios de la renovación del arte y los partidarios del academicismo, ya que el Gran Premio de Pintura se otorgó a Benjamín Palencia y el de Pintura Joven a José Caballero, representantes ambos de la facción renovadora. Estos premios fueron recibidos como un fuerte golpe a los pintores más académicos, acostumbrados a ganar todos los premios en las Exposiciones Nacionales.

José Caballero dejó muy claro en varias entrevistas su opinión de apoyo a la pintura más renovadora. Entre ellas podemos destacar la siguiente:

“Se preveía ya de antemano el revuelo organizado. Los ánimos estaban ya demasiado excitados para que el fallo, fuera el que fuera, pareciera justo. El triunfo de la Bienal ha sido abrir brecha a una pintura latente e injustamente postergada. Por primera vez han luchado cara a cara las dos tendencias, haciendo bambolearse los cimientos de la falsa pintura, y esto era previsible y necesario desde hace mucho tiempo. Personalmente siento que figuras tan representativas de lo nuestro como Cossío, Caneja y Tapiès⁷⁴, como el escultor Ferreira y el arquitecto Vivanco no hayan figurado en los

⁷² VIVANCO, Luis Felipe. *Opus Cit*, 1951. Pág. 44. .

⁷³ FIGUEROLA FERRETI, L. “La I bienal Hispanoamericana”. *Arriba*. 12 de noviembre de 1951.

⁷⁴ Es de subrayar cómo José Caballero apoyó siempre a Tapiès aún cuando en Madrid esto resultara insólito en aquella época. Ya se vio cómo en el concurso de *chrismas*, organizado en Galerías Preciados por José Caballero en 1949 se le otorgó el primer premio.

lugares que les corresponden, usurpados por la desdichada pintura de un Bernaldo de Quirós y de todo lo que representa”⁷⁵

En abril 1952 las obras de José Caballero fueron seleccionadas para participar en la Antología de la I Bienal celebrada en Barcelona exponiéndolas en una sala especial.

Durante este tiempo el pintor participó también en algunas exposiciones colectivas como la celebrada en las Galerías Xagra, con motivo de su inauguración en el Paseo de Recoletos, 3. Esta galería, propiedad de la familia del pintor Úbeda, fue la primera en Madrid dedicada exclusivamente a mostrar la obra de pintores sin ninguna actividad adicional. En diciembre de 1951 se inauguró con una exposición colectiva de los pintores Palencia, Caballero, Caneja, Ferreira, Zabaleta y los escultores Oteiza y Barandiarán⁷⁶.

La geometrización del espacio.

Con *Amigas de la luna* José Caballero encontró un camino que decidió explorar. Después de terminada la Bienal continuó trabajando en la arquitectura del cuadro haciendo obras en las que seguimos encontrando reminiscencias de la pintura que más le marcó en su juventud: el cubismo picassiano y las formas y estructura de las esculturas de Alberto Sánchez y de las pinturas de Torres García y de Paul Klee.

“El espacio geométrico me interesa cada vez más. Esto fue para mí como un lavado de cerebro que me había organizado como purga contra la facilidad de expresión y el barroquismo. Estos dibujos me propusieron en la pintura unos colores más limpios y más planos cuyo valor residía en ellos mismos sin posibles artimañas”⁷⁷

En las obras que hizo en este momento el pintor encontró un lenguaje plástico más personal haciendo hincapié en la geometría y la fuerte estructuración del cuadro y en las

⁷⁵ ANÓNIMO. “José Caballero dice...” *Informaciones*. 30 de Noviembre de 1951.

⁷⁶ José Caballero mostró en esta ocasión *Madre e hijas contemplando el infinito*, *Niñas jugando al pelo*, *Exterior de la ciudadela de Amberes*, *Interior de la ciudadela de Amberes*, *Bodegón con formas menos pesadas que el aire* y *El fuego*.

⁷⁷ CABALLERO, José. Catálogo de la Exposición antológica de José Caballero en el Centro de la Villa de Madrid. Madrid, 1991. Pág. 309.

texturas y colores con aspecto mural. Para los temas buscó inspiración en la tradición popular andaluza.

El pintor comenzó a desarrollar este nuevo lenguaje plástico con el dibujo realizando una serie de composiciones que él denominó *Paisajes nostálgicos* porque algunos eran recuerdos de los alrededores de Huelva aunque muchos no representaban nada en particular⁷⁸. Estos dibujos están hechos a base de líneas entrelazadas que forman elementos de fuerte geometrización empleados de una manera muy personal dejando la mano en libertad y con cierta dosis de automatismo. Con una línea sinuosa, en algunas ocasiones más angulosa, José Caballero superpone elementos que se atraviesan mutuamente, formando una enmarañada red de líneas que en muchos casos diluyen las formas individuales. Es curioso constatar como esta forma de pintar está muy cerca de la obra que en esos momentos estaba llevando a cabo Óscar Domínguez en Francia. Es casi seguro que ninguno de los dos pintores conocerían la obra que estaban realizando cada uno por su cuenta en ese momento, sin embargo el hecho de partir ambos del surrealismo e intentar salir de él en un momento en que la personalidad de Picasso eran una presencia muy poderosa, les llevó a pintar obras con un planteamiento muy similar. A Óscar Domínguez le influyó de forma más decisiva el cubismo picassiano pero la evolución fue muy similar a la de José Caballero y la prematura muerte del canario cortó bruscamente una trayectoria que tal vez hubiera terminado también en la abstracción.

En abril de 1952 José Caballero volvió a exponer en solitario en la Galería Clan. Para esta muestra el pintor preparó tres óleos: *Velador histérico conteniendo el corazón aún vivo de don Quijote*, *Peluquería en Córdoba* y *Monumento marítimo* y dieciocho dibujos en los que queda de manifiesto la fuerte geometría del dibujo y la influencia del cubismo junto a una idea surrealista del tema. En estas obras podríamos decir como Caballero Bonald que José Caballero realizó un “Imposible maridaje entre el surrealismo y el cubismo”⁷⁹. Pero este surrealismo estará, por primera vez en la obra del pintor, alejado de toda referencia humana. Desde sus primeros dibujos José había explorado al ser humano intentando descifrar lo que para él era un misterio. Sin embargo en estas obras abandona la figura y nos muestra paisajes e interiores muy alejados de la realidad e incluso dentro de la pura abstracción.

El pintor fue haciendo los *Paisajes nostálgicos* durante todo el año de 1952. Algunos muestran paisajes de los alrededores de Huelva: marismas, barcos o minas realizados de memoria puesto que hacía años que no había vuelto a su ciudad natal. Otros dibujos no representan nada concreto sino formas o grafismos dentro de la abstracción.

Técnicamente están resueltos con una línea muy neta que se entrelaza y se cruza creando unas redes en las que queda encuadrada la forma de los objetos. Son composiciones

⁷⁸ Estos dibujos de la exposición de Clan, no hay que confundirlos con los que hizo posteriormente, siguiendo la misma técnica, y que reunió en varios álbumes con el título de *Cuadernos de Huelva*, editados en 1985 por la Diputación de Huelva, en los que representaba recuerdos de niñez y adolescencia en su ciudad natal.

⁷⁹ CABALLERO BONALD, José Manuel. Opus. Cit. 1992. Pág. 33.

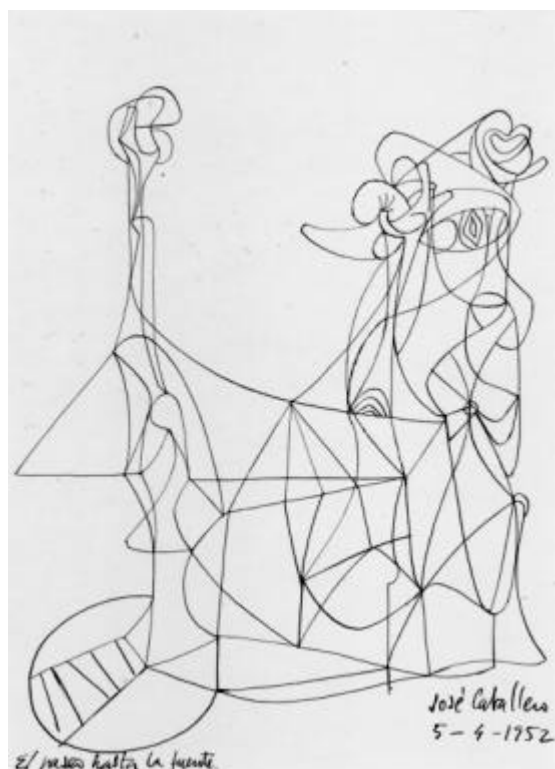


Fig. nº 115.- El paseo hasta la fuente. 1952.
Dibujo a tinta. 34 x 26.

a la vez surrealistas y abstractas porque las formas no se distinguen fácilmente en medio de la maraña de líneas. En un primer momento podría parecer que tienden hacia un estado de inocencia, un retorno a la ingenuidad como esas ilustraciones que iluminan los niños con lápices de colores en las que hay que buscar el objeto entre un entramado de formas, sin embargo, esta idea queda en seguida desmentida por el dramatismo latente que se desprende de las formas angulares e incisivas de los distintos elementos.

Algunos de estos dibujos se estructuran con un objeto vertical, como si fueran monumentos en lugares inverosímiles que están formados de diversos elementos, entre ellos destacan *El frontón* o *El paseo hasta la fuente* (Fig. 115). En otras ocasiones son personajes muy deshumanizados que actúan, al igual que los monumentos, acentuando la verticalidad del dibujo como ocurre en *Mujer con un lobo*. Otros están planteados de forma

horizontal como se ve en *Barco sumergido* o *La sed*. (Fig. 106).

Los tres óleos que José Caballero presentó eran la réplica de otros tantos dibujos. Los óleos seguían por tanto el mismo proceso constructivo en el que la linealidad de las formas vuelve a cobrar protagonismo, aunque en los óleos se puede advertir una mayor agudeza.

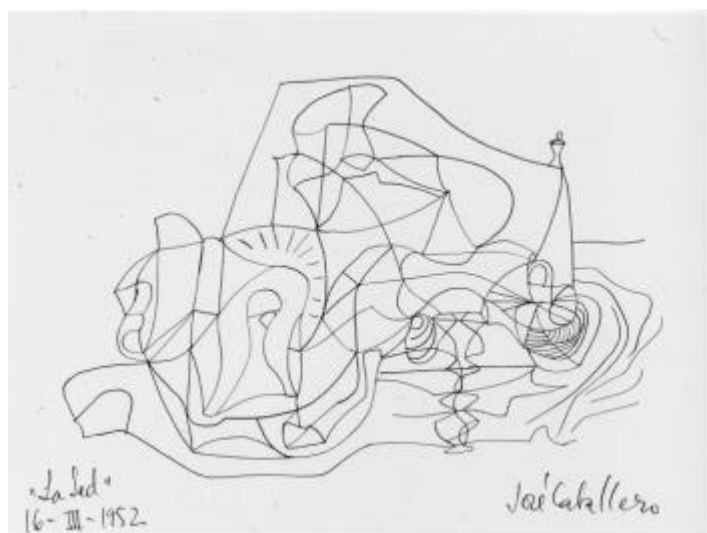


Fig. nº 116.- La sed. 1952. Dibujo a tinta. 26 x 34.

“Pinto el Velador Histérico y la Peluquería en Córdoba, en ambos el color se ha vuelto agresivo por mucho que yo quiera dominarlo, y también la forma es más angulosa y expresiva, más intolerante como si efectivamente estuviera en una convulsión de histerismo. Y como si en la tranquilidad que trato de expresar en las ensombradas peluquerías cordobesas hubiera siempre cuernos dispuestos a herir sin razón alguna. Pinto como un enloquecido, como si se me terminara el tiempo y no me diera lugar para otra nueva experiencia”.⁸⁰

· **Velador histérico con el corazón aún vivo de don Quijote 1952.** (Fig, 117)

El velador histérico, cuyo título decidió acortar el pintor, es un bodegón cubista pintado de manera muy personal ya que los elementos tienen facetadas todas sus caras con forma de cuña. Estos elementos, entre los que destacan las rajadas de sandía, se superponen unos encima de otros creando una composición ascendente y vertical que actúa de la misma manera que los “monumentos” de los dibujos. Las diversas partes de que se componen los objetos tienen forma de triángulo muy anguloso que acentúa su carácter convulso o como dice el pintor “histérico”.

La materia está tratada de una manera más dúctil y los colores son más puros y violentos: amarillos, verdes, rosas, tierras, una paleta bastante inusitada en su obra.



Fig. nº 117.- *Velador histérico*. 1952.
Óleo sobre lienzo. 146 x 89.
Museo Patio Herreriano. Valladolid.

⁸⁰ CABALLERO José. Opus cit, 1977. Pág. 58.

· **Peluquería en Córdoba 1952.** (Fig, 118)

José Caballero pintó *Peluquería en Córdoba* después del *Velador histérico* en la misma línea que éste pero ahora hecho de manera más directa, de primera intención.



Fig. nº 118.- *Peluquería en Córdoba*. 1952
Óleo sobre lienzo. 116 x 81.
Instituto de Cooperación Iberoamericana.
Madrid

El tema de *Peluquería en Córdoba* es muy andaluz ya que refleja el interior de una de esas peluquerías de caballero de aire popular que hay en cualquier pueblo de Andalucía. Sobre una estera se levanta un extraño aparato formado de diferentes fragmentos entre los que destacan la sandía y las astas de toro. Estos elementos terminan de forma muy incisiva e hiriente. Detrás dos sillas de anea apoyadas en la pared y el suelo de baldosas irregulares de barro acentúan el carácter popular de la composición.

José Caballero vuelve a mezclar en una obra, como ya hiciera en sus dibujos surrealistas, un elemento insólito en medio de un ambiente de profunda raíz popular. En este cuadro queda de manifiesto cómo el abandono del surrealismo en José Caballero responde a un deseo de despojar la obra de la carga literaria para incidir sólo sobre la plástica.

Técnicamente este cuadro muestra una pincelada ya totalmente suelta, y unos tonos muy claros entre los que destacan los blancos, rojos, ocre, verdes y amarillos.

Esta segunda exposición de Clan tuvo también muy buena acogida. La crítica consideró que estaba más cerca de sí mismo, con colores más puros, dándole importancia al dibujo y alejándose del surrealismo. Ramón Faraldo apuntaba desde el diario *Ya*:

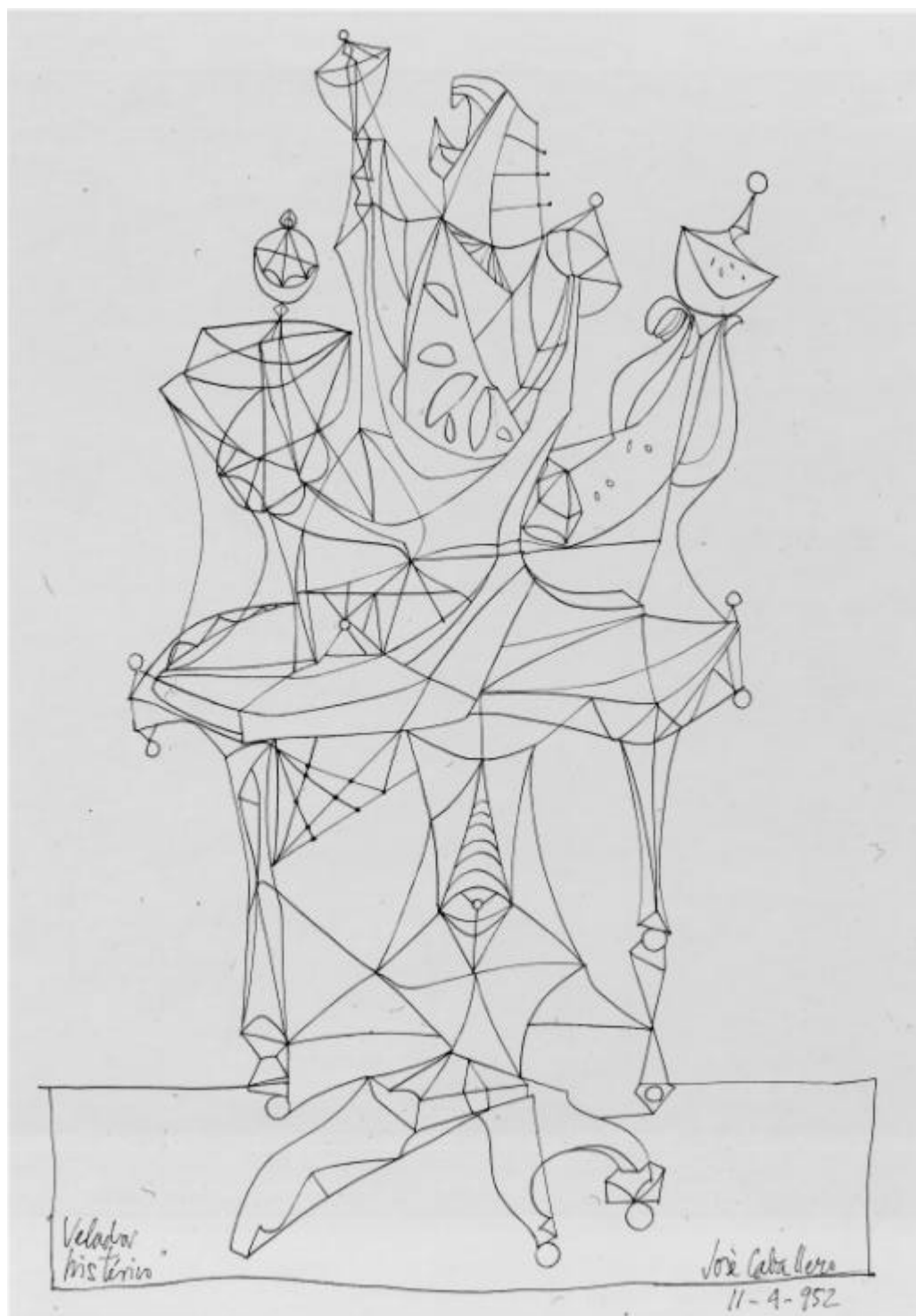


Fig. nº 119.- *Velador histérico*. 1952. Dibujo a tinta. 70 x 50.

“Los trabajos recientes de Caballero eliminan el tenebrismo y el episodio surrealista de sus primeras telas....Estos tres óleos y dibujos significan una liberación. Caballero busca ahora el secreto de un arte capaz de persuadir por su solo peso en líneas y tonos.”⁸¹

También en 1952 realizó una exposición en la Galería Caralt de Barcelona con obra perteneciente a las dos exposiciones de Clan. Y a partir de este momento comenzó a ser invitado y participar en exposiciones en España y en el extranjero: Fue invitado de nuevo a la exposición del Carnegie Institute of Pittsburgh, Pennsylvania, con la obra *Comida en Salamanca* que fue comprada por el organismo que la organizó. Mostró de nuevo su obra en la XXVI Bienal de Venecia, cuyo comisario español era entonces Lafuente Ferrari, a donde acudió con *Raptoras de nidos, provocadoras de siniestros, Velador histérico y Salsera instrumentos y cometa en la noche*.

En el verano de 1952 fue invitado al Primer Curso de Problemas de Arte Contemporáneo, celebrado en el Palacio de la Magdalena en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, organizado por José Luis Fernández del Amo. José Caballero habló sobre su momento estético y expuso en la muestra celebrada paralelamente.

En abril de 1953 el Ayuntamiento de Granada le organizó una gran exposición individual en la Casa de América en la que expuso treinta y dos pinturas y diez acuarelas⁸². En ese mismo año, 1953, José Caballero participó en la muestra *Arte fantástico*, organizada por Antonio Saura en la Galería Clan del 4 al 28 de marzo, en la que se presentaron obras de Miró, Picasso, Calder, Tapiès y Saura entre otros muchos, y fotografías de Carlos Saura. Antonio Saura escribió el texto del catálogo. Para esta exposición José mandó la obra *Llanto por un caballo muerto*.

También en 1953 expuso en la *International Exhibition of Arts* celebrada en Londres, con motivo de la coronación de la reina, donde recibió una mención honorífica de la crítica inglesa por las obras *La mujer de Loth* y *Porcelanas irritadas*.

Durante el verano de ese año volvió a participar en la *Exposición Internacional de Arte Abstracto*, celebrada en el Museo Municipal de Santander al mismo tiempo que el “Primer Congreso de Arte Abstracto” que había organizado José Luis Fernández del Amo, en esos momentos director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. José Caballero acudió a esta exposición con *Peluquería en Córdoba*. A finales de 1953 fue seleccionado para la II Bienal Hispanoamericana que se celebró en La Habana con tres obras: *Peluquería*

⁸¹ FARALDO Ramón. “José Caballero en Clan”. *Ya*. 25 de abril de 1952.

⁸² Entre las obras que expuso en Granada destacan: *Aparición de don Jaime el conquistador, Llanto por un caballo muerto, Niña jugando al pelo, Las uvas, Monumento marítimo, El fantasma de la duquesa de Alba y un caballo de hiel, Bodegón de la banderilla, Arlequín y caballo, El estudio, Interior de la ciudadela de Amberes, María Fernanda niña imitando una cúpula bizantina, La hora de verano, Santa Blandina y un toro, Bodegón con formas menos pesadas que el aire, Bodegón con objetos, Jarras de Mallorca, Las uvas, Mujeres contemplando el infinito, Patio de caballos, El fuego, Interior andaluz*)

en *Córdoba*, *Porcelanas irritadas* y *La draga*⁸³, todas en la línea de la geometrización, por las que recibió uno de los premios de pintura⁸⁴.

Las mujeres y los gallos.

En 1953 José Caballero continua haciendo obras de fuerte geometrización pero abandonando los elementos extraños de las anteriores composiciones y cambiándolos por motivos más vivos y reales en los que podía volcar mejor sus inquietudes. El pintor era muy consciente de esta necesidad en su nueva forma de pintar:

“Estas geometrías sensibles que eran frías y mentalizadas en un principio, se fueron calentando y convirtiéndose en formas agresivas que querían y exigían otra expresión más contundente y más activa que la esencialidad y el purismo. Trataban de ser beligerantes y no inactivas. De ahí nacieron las primeras formas hirientes. Las sandías”.⁸⁵

Por un lado desarrolla el tema de la mujer, un tema que ya desde los dibujos surrealistas había interesado al pintor. La mujer como un ser absolutamente misterioso y difícil de descifrar pero tremendamente atractivo y sensual. Ahora la mujer va a ser la única protagonista en unas obras que destacan por su calma y refinamiento. Por otro lado va a hacer obras con las formas más crispadas e hirientes de los gallos y espinos en donde volcará todo su malestar e irritación.

En estos dos tipos de obra José Caballero introducirá una serie de elementos que van a ir evolucionando a partir de la forma de la sandía, en un proceso de asociación, para convertirse en medias lunas, astas de toro, o en los picos y alas de gallos que serán las formas más desgarradoras⁸⁶. Al final esta estructura se cerrará sobre sí misma originándose el círculo. Posteriormente las mesas, que acompañan a casi todas las composiciones de las mujeres como elementos adicionales, o los hierros, que aparecerán en los cuadros de gallos, irán cobrando protagonismo hasta llegar a convertirse en los absolutos protagonistas de los cuadros.

José Caballero continuará con el tema de la mujer, siempre con ese halo misterioso que las caracteriza, misterio que va a quedar cada vez más remarcado debido al proceso de deshumanización a que las irá sometiendo hasta convertirlas en una simple composición de líneas.

⁸³PRESA, Fernando de la. *Color Biental*. Edit. Rodríguez Millán. La Habana, 1954.

⁸⁴ José Caballero recibió el Premio de Pintura Joven dotado con 20. 000 pts.

⁸⁵ CABALLERO, José. *Opus Cit*, 1977. Pág, 56.

⁸⁶ CABALLERO BONALD, José Manuel. “Marcos para la pintura de José Caballero”. *Fin de Siglo* núm, 4. Jerez de la Frontera, marzo- abril de 1983. Pág, 15.

“La figura de mujer con sus paños había vuelto a aparecer más descarnada e inhumana que antes como si los gallos le hubieran comido la poca carne que tenían y ahora los paños duros envolvieran sólo un esqueleto, pero un esqueleto también agresivo”.⁸⁷

Estas mujeres, que siguen siendo figuras monumentales de carácter casi escultórico con pequeñas cabezas envueltas en paños y con los rasgos de la cara velados, van a continuar la línea de las que protagonizaban los cuadros *Comida en Salamanca* o *Amigas de la luna*. Mujeres sentadas a la mesa, en estancias de carácter popular, con sillas de anea, esteras y cacharros de barro o cristal sobre mesas con perspectivas planas que se irán esencializando hasta casi desaparecer.

- **Dolorosa de los clavos de Cristo 1954.** (Fig, 120)

José Caballero recurre a la imaginería popular andaluza para ahondar en la plástica. Muestra una pincelada suelta y una marcada estructura interna con las líneas negras de la cruz y la escalera que de alguna forma preludia lo que hará poco después con los “hierros españoles



⁸⁷ CABALLERO, José. Opus Cit, 1977. Pág, 56.

Fig. nº 120.- *Dolorosa de los clavos de Cristo*. 1954.

Óleo sobre lienzo. 100 x 85.

• **Mujer - frutero 1955.** (Fig, 121)

Mujer-frutero es un dibujo en el que vemos como el pintor llega a una deshumanización total de la figura como anticipo de lo que va a pintar a partir de ahora. La figura femenina está formada por una rígida estructura lineal que actúa como el esqueleto y por encima, pintados al temple, los paños blancos. La estructura líneal o “hierro” es también un frutero donde hay posadas dos manzanas- senos, una violeta y otra amarilla que remarcan el fuerte lirismo de la composición.



• **Mujeres a la mesa 1955.**

Del mismo año que la anterior, es un óleo en el que las figuras y objetos están ya mucho mas deshechos. Las figuras, de las que no se distinguen a penas las partes del cuerpo, están pintadas tan sólo con manchas de color. La mesa muestra un gran mantel blanco en un claro antecedente de las mesas que va a realizar a partir de 1956 en donde eliminará las figuras y pintará a base de grandes bloques de color.

Fig. nº 121.- *Mujer - frutero*. 1955.

Lápiz y témpera sobre cartón. 76 x 50.

* * * * *

En este momento realizará también una serie de cabezas femeninas de fuerte geometrización con cierta influencia de la pintura bizantina y de El Greco. Muestran formas alargadas y colores brillantes y entre ellas destacan *Mujer con mantilla* (Fig. 122) y *Cabeza bizantina* ambas de 1956.



Fig. nº 122.- *Interior con figura*. 1958.
Óleo sobre lienzo. 37,5 x 64,5.

Como contrapartida a las mujeres, con su languidez y sensualidad, José Caballero pintará los gallos y los espinos de formas mucho mas angulosas e hirientes.

“..Y el gallo también se volvió animal agresivo y luchador...No eran gallos hermosos, eran furiosos gallos de pelea. No creo que nada sea casual ni gratuito. Aquel mundo correspondía, sin duda, a un estado de ánimo interior que ni yo mismo podía contener, porque esa lucha, esos gallos terribles y esos espinos punzantes debían estar dentro de mí”⁸⁸

⁸⁸ CABALLERO, José. Opus Cit, 1991. Pág. 399.

Estos gallos son una consecuencia de la forma angulosa de las sandías y en algunas ocasiones encontramos mezclados los dos motivos como ocurre en el cuadro *Gallina con sandías* de 1954 en el que los dos elementos parten del mismo juego de líneas, uno y otro son lo mismo. En otras obras los gallos terminan convirtiéndose en una forma geométrica sin ninguna referencia figurativa como en *Gallina negra* de 1954 o *Composición* de 1955 en el que muestra una estilización de la forma. En algunos cuadros los gallos están acompañados de espinos, que parten de la misma forma angulosa pero más acentuada lo que crea una composición más crispada como se puede apreciar en *Riña de gallos* o en el cuadro, desaparecido en un naufragio, *Gallo con espino* de 1955, en el que la mitad de la composición estaba ocupada por los espinos que eran unas formas muy angulosas completamente abstractas.



Fig. nº 123.- *Gallos con atizador*. 1955.
Óleo sobre lienzo. 112 x 93.

Los gallos irán evolucionando y tenderán a la simplificación y a una mayor geometrización a medida que pasa el tiempo. En principio irán acompañados de otros objetos como andamios, gallineros, atizadores o barras de hierros que el pintor utilizará como elementos divisores del cuadro y que poco a poco, con la desaparición del gallo, terminarán por hacerse dueños del espacio en las obras que denominó “Hierros españoles”. En *Gallinero* de 1955 (Fig. 124) nos encontramos con una división con formas ortogonales y colores planos sobre los que se han insertado tres gallos que encontramos en relación con la manera de hacer de Torres García y en *Gallos con atizador* (Fig. 123), del mismo año los animales son tan solo unas formas geométricas y el resto líneas horizontales y verticales.

En este tiempo José Caballero no realizó exposiciones individuales pero participó en varias colectivas entre las que destacan la II Bienal de Sao Paulo en diciembre de 1953⁸⁹ y en la XXVII Bienal de Venecia de 1954⁹⁰.



Fig. nº 124.- *Gallinero*. 1955. Óleo sobre lienzo.

⁸⁹ En Sao Paulo mostró *Interior con objetos*, *Interior con silla*, *Mujeres silbando para atraer el viento*, *El fantasma de la duquesa de Alba* y *un caballo de hiel* y *Paisaje marítimo*.

⁹⁰ En la XXVII Bienal de Venecia continuaba siendo el comisario el marqués de Lozoya y el pintor envió *Carretilla con cacharros populares*, *Bodegón con sandía* y *Bodegón lunar*.

Expuso también en la colectiva *Arte abstracto*, exposición organizada por Manuel Conde en la galería Fernando Fe de Madrid en mayo de 1954. Fernando Fe era una librería que hacía poco tiempo había abierto una galería de arte llamada “Artistas de hoy” que se dedicaba al arte de vanguardia y en especial al arte abstracto. Junto a Caballero, que mostró *Bodegón lunar*, estuvieron Chillida, Feito, Ferrant, Quirós o Valdivieso, entre otros.

También en 1954 participó en la *Seventh annual art exhibition* en Manila⁹¹, en la exposición colectiva *Art Livre*⁹² de París y en *Dessins d’artistes spagnols*, organizada por la galería Cairel de París, en donde además de José también expusieron Picasso, Miró, Dalí, Tapies, Cuixart, Millares y Saura.

Utilizando los mismos motivos, mujeres y gallos, José Caballero pintó también obras a la acuarela:

“Me gusta pintar al óleo, pero creo que toda clase de materias se prestan a ser manejadas por el pintor. Por eso me encantó pintar a la acuarela y al pastel”⁹³.

Por un lado mujeres escultóricas sentadas o recostadas sobre almohadones y alfombras o envueltas en paños como formas espectrales con cierto aire de pintura orientalista y por otro gallos de pelea cacareantes e hirientes. Para estas obras el pintor no utilizaba la acuarela de forma ortodoxa sino más bien como una técnica mixta consistente en aplicar una gruesa pincelada de agua y sobre ella extender tinta, acuarela y tempera que crearan una estela de formas caprichosas⁹⁴.

Con las acuarelas de José Caballero el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, entonces en la Biblioteca Nacional, organizó una exposición que se inauguró el 7 de diciembre de 1953. Presentó el pintor más de cien obras y fueron muchas y variadas las críticas que se le hicieron⁹⁵. Entre ellas destaca la de Enrique Lafuente Ferrari en *Clavileño*:

⁹¹En Manila expuso *La divina proporción*, *El presuntuoso*, *Arlequín* y *María Fenanda niña imitando una cúpula bizantina*.

⁹² Se expuso la obra *Mujeres verdes*.

⁹³ ANÓNIMO. “José Caballero, Gran premio de pintura al agua en la III Bienal Hispanoamericana de Arte”. *Pueblo*. 3 de enero, 1956.

⁹⁴ Para entender en toda su dimensión la técnica y la forma de pintar a la acuarelas de José Caballero es muy reveladora la película rodada por Gonzalo Menéndez Pidal en 1969 en la que se muestra el proceso creativo, además de un cuadro matérico, de dos acuarelas, un gallo y una figura femenina recostada.

⁹⁵ Además de las que se reseñan a continuación cabe destacar: CAMÓN AZNAR, José. “Dimensión poética acusada en las acuarelas de José Caballero”. *Abc*. 27 de diciembre, 1953. Y COBOS, Antonio. “Cinco exposiciones”. *Ya*. 13 de diciembre, 1953.

“En sus acuarelas, como en todo lo suyo, predomina ese sentido unitario, total de la composición que es el secreto de un cuadro verdaderamente moderno. Y no quiero callar mi complacencia ante su heterodoxia acuarelista, que hará rasgar sus vestiduras a los fariseos del procedimiento. Pepe Caballero resalta el color- aguada en su puro valor de manchaEl pincel mezcla y rebaña en la líquida estela de su vehículo los tonos fundamentales que dan carácter a la composición”.⁹⁶

Hubo también otras críticas en las que se le reprochaba su manera heterodoxa de tratar la acuarela⁹⁷. Por fin hubo alguno que, considerándole un pintor de gran talento, consideraba que las acuarelas eran un virtuosismo de sus propios logros que no aportaban nada a su trayectoria artística y le invitaba a reflexionar y superarse:

“La pintura de hoy no puede tener en Pepe Caballero a un artista más. Hace falta que todas estas composiciones alegres, agradables y desenvueltas sedimenten en él con la fuerza de la creación necesaria que nos permita darle el espaldarazo que merece”.⁹⁸

Ese mismo año de 1953 recibió el I Premio de Acuarela del Ateneo de Madrid y ya en el año 1955 ganó el Gran Premio de Pintura al Agua de la III Bienal Hispanoamericana de Arte con la obra *Cacharros y gallos*, celebrada en Barcelona.

I Bienal del Mediterráneo

En estos años comenzó un activo apoyo oficial para que los pintores españoles pudieran exponer en el extranjero. El Ministerio de Asuntos Exteriores, a través de la Dirección General de Relaciones Culturales, comenzó a organizar exposiciones fuera de nuestras fronteras con los pintores más avanzados del momento. De cara al exterior, el estado franquista fingió interés por el arte de vanguardia en un intento de tapar lo que realmente ocurría en el interior del país⁹⁹. A mediados de la década Luis González Robles¹⁰⁰ fue

⁹⁶ LAFUENTE FERRARI, Enrique. “Gracia y capricho en la pintura. Las acuarelas de José Caballero”. *Clavileño* núm, 24. Madrid, 1953.

⁹⁷ REIG, Ramón. “Acuarela y Arte Abstracto”. *Dígame*. 30 de diciembre, 1952.

⁹⁸ FIGUEROLA FERRETI. “Las acuarelas de José Caballero”. *Arriba*. Madrid, 14 de diciembre de 1953.

⁹⁹ CALVO SERRALLER, Francisco. Opus. Cit. Pág. 55.

¹⁰⁰ Luis González Robles había venido a Madrid desde Sevilla a finales de los cuarenta para trabajar en el Teatro Español. Después había entrado a trabajar en el Instituto de Cultura Hispánica de la mano de Leopoldo Panero, para ayudar en la organización de la I Bienal Hispanoamericana. De ahí había pasado a ocuparse de las exposiciones internacionales como Comisario de Relaciones Exteriores, cargo que ocupó hasta bien entrados los años setenta.

nombrado Comisario de Exposiciones de Relaciones Exteriores encargándose de seleccionar los pintores y las obras que debían ir.

José Caballero conocía a González Robles del teatro e incluso había realizado los decorados de *Don Gil de las calzas verdes* dirigida por él. Pero cuando fue nombrado comisario de exposiciones el pintor tuvo una discusión a propósito de Vázquez Díaz, a quién González Robles trató con desprecio. José, ofendido por su ligereza de juicio, le respondió con firmeza y González Robles lo tomó como una afrenta personal que nunca olvidaría.



Fig. nº 125.- *Mujer jugando al dominó*. 1955.
Óleo sobre lienzo. 81 x 65.

En 1955 José Caballero fue seleccionado para participar en la I Bienal del Mediterráneo celebrada en Alejandría¹⁰¹ con *Gallos con atizador*, *Composición* y *Mujer jugando al dominó* con los que obtuvo el primer premio. Sin embargo González Robles que, según testimonio de Caballero Bonald, era un personaje “oscuro y sibilino”, inclinado a la frivolidad y al capricho¹⁰², aconsejó al jurado que no se lo diesen porque era un pintor contrario al régimen y podía afectar las relaciones entre los dos países. El jurado le retiró el premio y decidió otorgárselo a Álvaro Delgado¹⁰³.

Al enterarse el pintor del amaño del comisario por medio de su amigo Alberto López Herce¹⁰⁴, que era secretario de la embajada española en El Cairo y testigo directo del fallo, fue a pedirle explicaciones¹⁰⁵ pero González Robles le respondió vetándole para todas las exposiciones que se celebraran en el extranjero a partir de entonces, siempre con la excusa de que era rojo y no debía representar a España.

Aunque el ser de izquierdas no fue impedimento para que muchos otros pintores salieran al extranjero representando a España, como apunta Bozal “Enemigos del régimen en su vida diaria y en su actividad pública en el interior, parecían sus colaboradores en el exterior”¹⁰⁶, con José Caballero se utilizó como motivo para su permanente exclusión en todo certamen o exposición celebrado en el extranjero.

Teniendo en cuenta que González Robles ocupó el puesto de Comisario de Relaciones Exteriores hasta el año 1974, poco antes de morir Franco, nos encontramos con que José Caballero tuvo que circunscribirse a exponer en España, o fuera a modo particular, durante los años más productivos de su carrera y en un momento en que la pintura española obtuvo grandes galardones internacionales. La salida al extranjero era entonces fundamental y a este respecto continúa Bozal:

“Lo cierto es que, para buena parte de ellos, participar en exposiciones internacionales como la Bienal de Venecia era el único modo de abrirse camino hacia el reconocimiento profesional, dada la penosa situación del mercado del arte en nuestro país”¹⁰⁷.

¹⁰¹ Esta exposición itineró durante todo el año 1955 y 1956 mostrándose en diversas sedes como en El Cairo, Líbano, Jordania o Atenas.

¹⁰² Testimonio oral de José Manuel Caballero Bonald.

¹⁰³ Diario personal de José Caballero. 28 de marzo, 1977. AMFTC.

¹⁰⁴ Alberto López Herce era amigo de José Caballero desde los años de estudiante en que pasaba algunas temporadas en la pensión “Nieves” en donde vivía el pintor. Posteriormente estuvo de secretario de embajada en El Cairo. Nos ha sido imposible contrastar la opinión de López Herce debido a su enfermedad de Alzheimer y posterior fallecimiento aunque su mujer nos ha confirmado la fecha de estancia en esta embajada.

¹⁰⁵ Diario personal de José Caballero correspondiente al 28 de marzo de 1977. AMFTC.

¹⁰⁶ BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España*. Tomo II. Madrid, 1995. Pág. 258.

El pintor siempre fue consciente del daño que esto le producía en su carrera:

“Siempre me han marginado de las exposiciones oficiales en el extranjero, en manos del miserable del González Robles que me relegó al más completo ostracismo...Fue inútil todo lo que yo traté de hacer en solitario, siempre me encontré con un muro imposible de salvar. Era el completo dominio de la injusticia”¹⁰⁸.

La última vez que José Caballero acudió a una exposición en el extranjero fue a la XXVIII Bienal de Venecia en 1956, que ya estaba planificada¹⁰⁹. Algunos críticos reprobaron la ausencia de uno de los pintores más interesantes del momento. Así Figuerola Ferreti desde el *Arriba* al hablar de la XXIX bienal de Venecia de 1958 dice al respecto:



Fig. nº 126.- Homenaje a Zurbarán. 1956.
Óleo sobre lienzo. 140 x 69.

¹⁰⁷ Ibídem. Pág. 259.

¹⁰⁸ Diario personal de José Caballero correspondiente al 28 de marzo de 1977. AMFTC.

¹⁰⁹ En esta Bienal de Venecia el comisario fue todavía el marqués de Lozoya y José Caballero envió *Homenaje a Zurbarán*, *Mesa con pan pobre* y *Mueble con objetos*.

“La representación española manca en cuanto a una sumaria intención antológica. No debía haber faltado por ejemplo la última obra de Caballero”¹¹⁰.

Sin embargo su obra no volvería a salir de España oficialmente hasta después de la muerte de Franco, sufriendo de esa forma un daño irreparable.

Deshumanización de las formas. Mesas y hierros españoles.

Ese deseo de despojar a la obra de todo lo superfluo, de “desbarroquizar” como diría el pintor, llevó a José Caballero a realizar unas obras cada vez más simples apoyadas tan sólo en una fuerte estructura hecha con líneas que dividen el cuadro y que son los motivos principales de él. En esta época desarrolla el tema de las mesas y los hierros:

“Comienza un periodo de geometrización en mis formas ya sin significado o relación humana. Aparece también la atracción por la materia que enriquece las formas de expresión. Durante años investigo incansablemente en este campo.”¹¹¹

En el año 1955 inicia el proceso de despojar a los cuadros de referencias figurativas y para el año 56 ya nos encontramos con unas obras completamente geometrizadas. Son cuadros cuya estructura está formada por medio de líneas negras horizontales y verticales, los hierros, y formas geométricas blancas, las mesas. Las mujeres han perdido toda referencia humana y se han ido convirtiendo en meras líneas, como ya se intuía en *Mujer- frutero*. Las mesas y los hierros son formas geométricas utilizadas como equivalencias geométricas de la realidad¹¹²: antenas, fruteros o manzanas no son más que la estructura interna del cuadro sacada al exterior.

Por otro lado en estas obras la técnica es cada vez más importante; continúa trabajando con una materia consistente, aunque sólo utilice el óleo, los colores planos y las texturas como ingrediente dramático del cuadro.

Con todos estos elementos realizará una pintura muy esencial que responde a una forma ya totalmente personal de hacer enmarcarda dentro de la abstracción geométrica.

¹¹⁰ FIGUEROLA FERRETI, L. “Comentario a la XXIX Bienal de Venecia”. *Arriba*. 21 de septiembre de 1958.

¹¹¹ CABALLERO, José. Opus cit, 1991. Pág, 354.

¹¹² CABALLERO BONALD, José Manuel. Op. Cit. 1983. Pág, 16.

Luchando contra su innata tendencia barroca, que él considera condición del español y más del andaluz, despoja del cuadro todo lo superfluo, todo lo anecdótico para centrarse en lo que en esos momentos considera lo fundamental: la composición y las texturas. Como él mismo expresaría en una entrevista del momento:

“Hay que serenar la obra. Porque los españoles somos barrocos. Me interesa más una pintura que pudiera llamarse árida a lo que suele decirse una pintura jugosa”¹¹³.

No son estas las primeras obras en las que José Caballero se recrea con la materia ya que desde su aprendizaje con Vázquez Díaz se sintió atraído por ella debido tal vez a la fascinación que ejercían sobre su maestro, sin embargo será a partir de ahora cuando el pintor comprenda la gran fuerza que tienen como elemento dramático. En principio va a experimentar sólo con el óleo aplicando una gruesa capa con pincel y modelándola, raspándola y haciendo diversas incisiones con la espátula hasta llegar a la abstracción. Posteriormente, ya en la siguiente etapa, introducirá tierras y arenas.

• **Homenaje a Zurbarán. 1956.** (Fig,126)

Es una obra muy esencial compuesta tan solo por líneas horizontales y verticales. Sobre un fondo neutro, una mesa con mantel blanco forma la horizontal del cuadro y sobre ella una larga línea vertical rematada en otra pequeña horizontal, el frutero. La mesa con su superficie blanca, que resalta sobre un fondo tan oscuro, atrae la vista del espectador y de ahí se desplaza en movimiento ascendente por la línea vertical del frutero hasta toparse con dos pequeñas formas circulares que reposan sobre la línea superior, dos manchas de color, ocre y rosa, enmarcadas por unos círculos blancos de trazo muy fino.

El cuadro lleva el título de *Homenaje a Zurbarán* como exponente de una pintura pura. El esquematismo de la composición, conseguido con tan pocos elementos, los colores pardos, y el tratamiento de los blancos, lo convierten más bien en un homenaje a la tradición española. Algo en lo que el pintor se sentía profundamente inmerso.

• **Mesa con pan pobre 1956.** (Fig, 127)

Este lienzo, pintado también en 1956 aunque algunos meses después que el anterior, presenta una concepción muy parecida pero con colores radicalmente distintos. Aquí el formato es horizontal, los colores son vivos y están mezclados con gran atrevimiento; rojos, rosas, naranjas o amarillos, sin embargo los elementos siguen siendo los mismos: una forma rectangular blanca y unas líneas negras que dividen la composición.

¹¹³ TRENAS, Julio. “Así trabaja Pepe Caballero”. *Pueblo* 2 de noviembre, 1957.

La gran mesa alargada cubierta con un mantel blanco y con una gran sombra violeta, ocupa casi la totalidad de la mitad inferior del cuadro y forma una gran horizontal. Sobre el mantel dos formas con mucha materia, roja y ocre, representan los panes. Junto a ello las líneas negras verticales y horizontales que dividen geométricamente la composición. El fondo está formado por grandes manchas rectangulares de colores contrastados y unidos de manera muy sutil que hacen recordar los “campos de color” de Rothko.

La división geométrica del cuadro conseguida con el color, las irregularidades de la materia, la fuerza que otorgan los hierros negros y las dos formas en relieve sobre el blanco, que atraen la atención del espectador, vuelven a incidir sobre el elemento dramático de esta obra ya muy cercana a la abstracción. Se le podrían aplicar las palabras que escribió Vázquez Díaz con motivo de la exposición del Ateneo de 1958:

“José Caballero ha simplificado su pintura hacia un color de la más alta sonoridad plástica, para deleite de los ojos y recreo del espíritu”¹¹⁴.

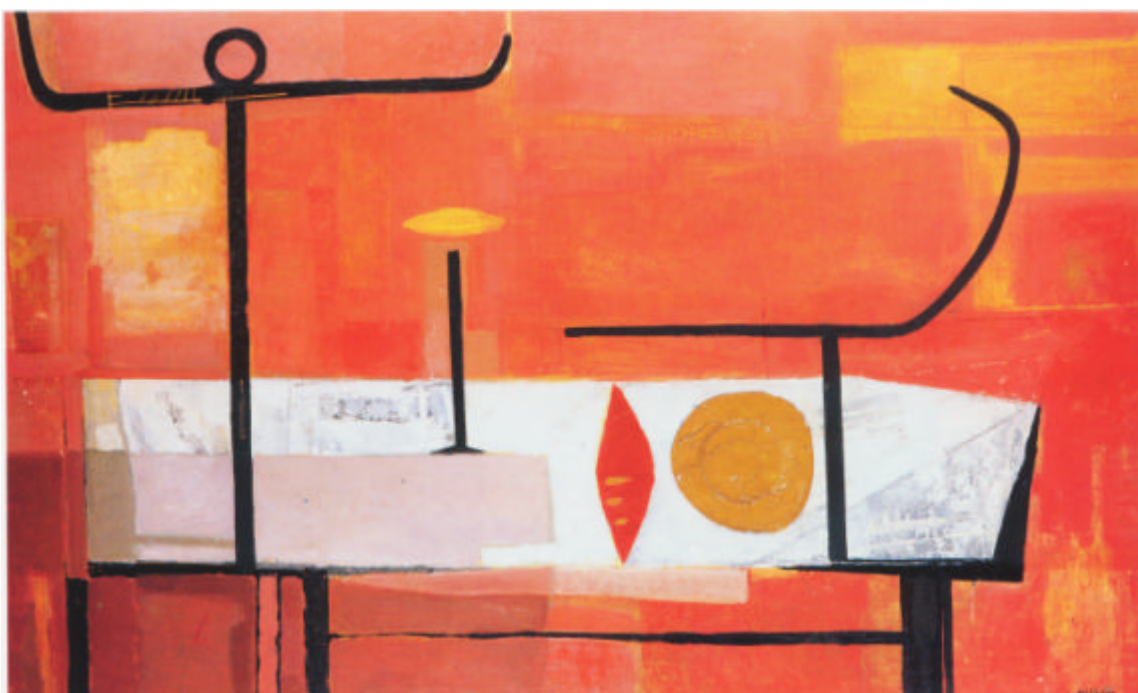


Fig. nº 127.- Mesa con pan pobre. 1956. Óleo sobre lienzo. 146 x 89.

¹¹⁴ VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel. *Palabras sobre José Caballero*. Cuadernos de arte del Ateneo. Madrid, 1958.

- **Interior Español** 1957¹¹⁵. (Fig, 128)

Interior Español es una evolución del *Homenaje a Zurbarán* con la importancia de la geometría y la estructuración de los espacios pero en el que trabaja más la materia e introduce colores nuevos. Son colores en la gama de los tierras y azules con un protagonismo muy fuerte del blanco que capta la atención del espectador.

En esta obra la estructuración por medio de los hierros queda más diluida dentro del colorido general como un antecedente muy directo de lo que llegará a hacer con el tema de las barreras de toros.



**Fig. nº 128.- *Interior Español*. 1957. Óleo sobre lienzo. 130 x 87.
Museo de Bellas Artes de Bilbao.**

¹¹⁵ Colección Museo de Bellas Artes de Bilbao.

· **Mesa con hierros españoles 1958¹¹⁶**. (Fig, 129)

En esta obra la mesa está dentro de un espacio más definido por el suelo de baldosas de barro y los hierros con formas más rotundas. La mesa ha cobrado más protagonismo ya que el tablero de forma ovalada ocupa casi toda la composición y tiene unas patas muy voluminosas. Esta obra no está dividida, como las anteriores, por verticales y horizontales, sino que los elementos están fundidos en un mismo espacio más definido.



Fig. nº 129.- *Mesa con hierros españoles*. 1958. Óleo sobre lienzo. 100 x 85.
MNCARS, Madrid.

La superficie blanca de la mesa mezcla diferentes texturas y coloraciones y contrasta vivamente con el rojo del fondo.

¹¹⁶ Colección Museo Nacional Centro de Arte Moderno Reina Sofía.

Exposición en el Ateneo de Madrid. 1958¹¹⁷.

En mayo de 1958 José Caballero inauguró una exposición en la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid, galería de gran prestigio en aquel momento que según Sánchez Marín era:

“Un lugar donde pueden sentirse mejor que en ningún otro la pulsación inquieta y juvenil de la pintura de vanguardia española”¹¹⁸

José Caballero presentó un total de 26 obras realizadas desde 1953 a 1958¹¹⁹. Hacía varios años que no exponía de forma individual por lo que en esta mostró obras de diferentes momentos aunque todas unidas por una misma línea estilística. Además de los gallos, las mujeres y la serie dedicada a mesas y hierros españoles se expusieron, dentro de ese mismo esquematismo, bodegones e interiores.

Se puede considerar esta exposición como la consagración del pintor tanto ante la crítica como ante el público. José Caballero, que en esos momentos contaba cuarenta y cinco años, estaba en plena madurez. Después de pasarse una década trabajando exhaustivamente para llegar a dominar el óleo y buscando una forma personal de expresarse, por fin los cuadros responden exactamente a lo que pretende de antemano. Aunque el pintor seguirá evolucionando hasta entrar de lleno en las materias y la abstracción, se puede afirmar que en estos momentos ha llegado a un punto de plenitud a partir del cual podrá experimentar totalmente consciente de lo que hace y de lo que desea.

En esta exposición queda de manifiesto que además de tener talento para el dibujo y la pintura, consigue mezclar prodigiosamente todo lo aprendido sin alardear en ningún momento de facilidad. En sus cuadros no hay nada gratuito, los ha despojado de todo los elementos superficiales para profundizar en la expresividad de las formas abstractas. Pero esta

¹¹⁷ Durante la segunda mitad de los cincuenta José Caballero participó en diversas exposiciones colectivas con estas obras entre las que cabe destacar *Some Twentieth Century Spanish Paintings* organizada en 1956 por el Arts Council que se expuso en Londres y Glasgow con las obras *Porcelanas irritadas* y *Gallo*. En *Selección de Arte Español* celebrada en la Sagitarius Gallery de Nueva York en 1957 y como invitado en el Pabellón Español de la Exposición Universal de Ginebra en 1958. Pero sería en la exposición individual del Ateneo de Madrid en 1958 donde daría a conocer el conjunto de estas obras.

¹¹⁸ SÁNCHEZ MARÍN, Venancio. *Goya* núm 27. Madrid, noviembre- diciembre 1958. Citado por Paloma Alarcó “Documentación histórica de las galerías” del catálogo “Del surrealismo al informalismo. Arte de los años cincuenta en Madrid”. Madrid, 1991. Pág. 252.

¹¹⁹ Entre las obras presentadas se encontraban: *Gallo con atizador*, *Gallo con espino*, *Gallo verde*, *Gallina con sandía*, *Gallinero*, *Gallo en la noche*, *Mujeres a la mesa*, *Interior con figura*, *Exterior con figura*, *Mesa con formas negras*, *Mesa con hierros españoles*, *Mesa con pan pobre*, *Mesa y frutas*, *Homenaje a Zurbarán*, *Bodegón con manzanas*, *Barco sumergido*, *Interior español*, *Objetos navales*, *Estación marítima*, *Efectos navales*, *Velador a la luna llena* o *Frutero incendiado*.

abstracción no va a ser ortodoxa, sus formas siempre van a evocar elementos concretos y, debido a su extraordinaria capacidad para trasladar al lienzo el lenguaje poético, su obra abstracta va a tener una fuerte carga emocional.



Fig. nº 130.- *Mesa y frutas*. 1956. Óleo sobre lienzo. 79 x 64.

La crítica sabe reconocer el gran esfuerzo realizado por el pintor y la valía de los resultados. Ramón D. Faraldo será el encargado de escribir el catálogo de la exposición¹²⁰ y desde el principio deja muy claro que lo escribe por dos motivos fundamentales: uno, porque hasta entonces nunca se había pronunciado sobre el pintor¹²¹ y le parece que ha llegado el momento:

¹²⁰ FARALDO, Ramón. *José Caballero*. Cuadernos de Arte del Ateneo. Madrid, 1958.

“He pedido a José Caballero que me deje escribir aquí en lugar de otro cualquiera, porque una vez que expuso, todos opinaron muy bien, y yo me callé. Ahora he preferido no callarme, y él me ha hecho este favor”.¹²²

Y otro porque quería resaltar la potencia pictórica del creador con un texto cargado de significado en este sentido:

“Lo primero, pues, es decir que el terreno que pisa es de pintor con hambre y con sed. Sus cuadros son tan inocentes de la poesía que irradian como los cuerpos celestes y la situación del pintor con respecto a la pintura al óleo es exactamente la de alguien que está de bruces sobre una fuente y bebe”.¹²³

El crítico valora las diferentes tendencias presentes en la exposición porque considera que son muestra de la sinceridad del pintor y expresión de su personalidad cambiante.

“Esta originalidad le diferencia de otros pintores, obstinados en hallar un estilo único que sea la solución de todos sus problemas. Este está empeñado en tener cada vez más problemas y en no encontrar un estilo único: cuando lo encuentra dice “Ya está; a otra cosa”. La consecuencia es que cada uno de sus cuadros encierra una exposición entera y que su indiferencia física y moral ante el espíritu de ahorro es total”.¹²⁴

Faraldo alaba también el riesgo con que José Caballero asume todas las tendencias y estilos, “Lo abstracto , lo no abstracto, las simetrías cubistas y expresionistas, el espíritu clásico y el espíritu fauve”¹²⁵. Termina el texto subrayando el carácter netamente español de José Caballero, español, meridional y racial,

“Por su capacidad para descubrir, y su incapacidad para administrar, temerario, imaginativo y desenfrenadamente romántico a la hora de la verdad”.¹²⁶

¹²¹ En realidad ya le había hecho otras críticas, y no del todo desfavorables, con motivo de la exposición del Gran Premio del Círculo de Bellas Artes en 1950 y por la exposición de Clan en 1952.

¹²² FARALDO, Ramón. Opus Cit.

¹²³ *Ibídem.*

¹²⁴ *Ibídem.*

¹²⁵ *Ibídem.*

Vázquez Díaz, que también escribió en el catálogo, resaltó su curiosidad como pintor y su deseo de búsqueda:

“En José Caballero existió siempre el regusto por lo experimental. No me sorprenden estos hallazgos. Diré más bien que lo esperaba de José Caballero, entregado por entero a la pintura, simplificándola y depurándola hasta llegar a este exponente de libertad amorosa que contemplamos hoy. Nada se ha realizado que no se haya meditado largo tiempo para llegar a esta síntesis de elementos diversos y esenciales de que esté elaborada la obra de arte”.¹²⁷

El resto de los críticos de las publicaciones periódicas subrayarán sobre todo las grandes dotes del pintor y dos características de José Caballero: la obsesión por no dejarse llevar por su facilidad innata y el deseo constante de experimentación y búsqueda de diferentes lenguajes.¹²⁸

Habrán otros críticos, sin embargo, que consideren esta búsqueda una pérdida ya que, según ellos, el pintor nunca logra encontrar su estilo, y es que para la crítica ortodoxa era muy difícil asimilar la gran revolución que estaba sufriendo la pintura de José Caballero.¹²⁹

Esta exposición supuso un cierre a toda la etapa experimental llevada a cabo por el pintor durante los años cincuenta como supo ver Sánchez Camargo:

“En esta exposición - tan necesaria - se cumple la etapa a la que inexorablemente tenía que llegar quien de verdad ha sufrido y sufre pasión por la pintura...Ha dado un ejemplo de austeridad, de disciplina mental y de sentimiento. Si algo necesitaba ya lo ha encontrado en las formas puras de lo abstracto”.¹³⁰

¹²⁶ *Ibíd.*

¹²⁷ VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel. *Opus. Cit.* .

¹²⁸ CASTRO ARINES, José de. *Informaciones*. 7 de junio 1958.

Y SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel . “La obra de José Caballero en el Ateneo”. *Madrid*. 28 de mayo 1958.

¹²⁹ PUENTE, Joaquín de la. “José Caballero”. *La Estafeta Literaria*. 7 de junio de 1958.

¹³⁰ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *Opus cit*, 28 de mayo, 1958.

La muestra del Ateneo sería el gran espaldarazo para el pintor que a partir de entonces comenzaría la andadura abstracta y vendría su etapa más prolífica. Aunque no dejó nunca de experimentar en pintura, a partir de ahora lo va a hacer sabiendo exactamente lo que busca y lo que quiere y ya con un profundo conocimiento de la técnica que utilizará para hacer las cosas a su manera o para entorpecerse en busca de una mayor expresividad.

En junio de 1958, coincidiendo con el VII Festival Internacional de Música y Danza de Granada, para el que creó los decorados de *La Vida Breve* de Falla, el Ayuntamiento de la ciudad organizó una exposición de esta obra en “La casa de los Tiros” y se editó un catálogo cuyo texto era del granadino Antonio Gallego Morell¹³¹.

Decorados cinematográficos

José Caballero había abandonado su trabajo en el cine y en el teatro como medio de vida y a mediados de los cincuenta abandonó también su actividad en Galería Preciados para dedicarse única y exclusivamente a la pintura. Sin embargo durante estos años seguirá colaborando en aquellos proyectos que le parezcan más interesantes y sobre todo en aquellos que le dejaban una absoluta libertad para realizar lo que él quería. Como él mismo afirmaría en una entrevista:



Fig. nº 131.- Antonio bailando en el decorado de *Todo es posible en Granada* . 1954.

“Ahora no quiero hacer más folklore, ahora quiero hacer lo que me gusta, lo que siento, lo que adoro”¹³²

El mundo del cine interesaba mucho al pintor desde el punto de vista plástico porque pensaba que era un vehículo perfecto para dar rienda suelta a la imaginación y la fantasía. Sin embargo creía que, al igual que el teatro, el cine español estaba muy anquilosado, repetía estereotipos extranjeros y necesitaba una renovación:

¹³¹ MONTES, Xavier. “Exposición de José Caballero en la Casa de los Tiros” *Patria*. Granada. 28 de junio, 1958.

¹³² TOCILDO. “José Caballero creador de los decorados de “Parsifal” dice”. *Triunfo*. 29 de febrero 1952.

“Tenemos que incorporarnos a lo desconocido, a lo último, avanzar siempre hacia adelante...Intentemos hacer películas de Festivales Internacionales y habremos conseguido que nuestro cine traspase nuestras fronteras. No intentemos imitar el estilo de este o aquel, hagamos nuestro cine...Lancémonos de una vez a trabajar con el corazón en lugar de con el cerebro.”¹³³

Por ello no sólo le interesaban los decorados sino también la parte técnica. Durante los rodajes de las películas en las que colaboró en los cuarenta le gustaba visitar el plató intentando comprender el mecanismo del cine¹³⁴, y ahora en los cincuenta se embarcó en proyectos más ambiciosos:



Fig. nº 132.- Decorados del ballet de *Todo es posible en Granada*. 1954.

¹³³ TOCILDO. Op. Cit.

¹³⁴ Testimonio oral de Ofelia Medina ayudante de scrip durante el rodaje de *Vísperas Imperiales* y *El escándalo*.

- **Parsifal 1951.**

José Caballero realizó los decorados de *Parsifal*, película dirigida por Daniel Mangrané en 1951. Durante los cuarenta tan sólo había colaborado en el cine haciendo figurines, labor que a él no le resultaba muy grata porque las posibilidades creativas eran muy limitadas¹³⁵.

Parsifal era una película muy ambiciosa, inspirada en la ópera del mismo título de Wagner y en antiguos poemas y leyendas¹³⁶ en la que el director catalán se propuso hacer un alarde de fantasía y originalidad. La película constaba de dos partes: una ambientada en la actualidad en que dos soldados encuentran un códice en el que se narra la leyenda de Parsifal y otra, que era una recreación de la famosa leyenda wagneriana, que se desarrolla en Montsalvat, lugar de la península donde Wagner localiza el castillo de los caballeros del Grial.

José Caballero realizó los decorados y los encuadres de la película con total libertad. El ambiente no respondía a ningún lugar ni época, él mismo diría:

“En realidad no se ha ambientado en ninguna época. Se ha construido una fantasía absoluta con difuso aire de algo que podría llamarse “preibérico”.¹³⁷

Los decorados de las escenas que se desarrollan en la época actual tienen una línea pura y simple. Los del bosque, sin embargo, son más barrocos con el fin de ahondar en la fantasía y el misterio.¹³⁸

El bosque en el que Parsifal penetra está habitado por los siete pecados capitales entre los que podemos destacar La Soberbia, representada por un enorme edificio corpóreo por cuya puerta entra una mujer y en ese momento cede su pie y toda la parte superior se desmorona lentamente como derretida, La Avaricia que no tiene rostro, casi parece un reptil que acumula la riqueza, y La Pereza que está representada por una mujer a la que la muerte le llega lentamente cubriéndola y ahogándola sin que ella mueva ni un solo músculo.¹³⁹

José Caballero contó con total libertad aunque, como él mismo se quejaría, la cámara no pudo registrar todas sus intenciones.¹⁴⁰

¹³⁵ Entrevista a José Caballero por la radio en febrero de 1952 cuyo manuscrito se encuentra en el AMFTC.

¹³⁶ MÉNDEZ LEITE, Fernando. *Historia del cine español*. Madrid, 1965. Pág, 96.

¹³⁷ ANÓNIMO. “Viaje con Pepe Caballero por el país de Parsifal”. *Primera Plana*. Noviembre, 1951.

¹³⁸ *Ibíd.*

¹³⁹ *Ibíd.*

¹⁴⁰ TOCILDO. *Opus. Cit.*

La película se estrenó en sesión de gala en enero de 1952 y los decorados tuvieron un éxito extraordinario, llegando algunos críticos a compararlos con los de *Los Nibelungos* de Fritz Lang¹⁴¹. José Caballero recibió el Premio Especial a los mejores decorados del año que otorgaba el Círculo de Escritores Cinematográficos.

· **Todo es posible en Granada 1954.**

Todo es posible en Granada la dirigió José Luis Sáenz de Heredia en 1954. En esta película José Caballero se encargó tan solo de la ambientación de un sueño de la protagonista, Merle Oberon, en el que se desarrollaba un ballet que protagonizaba Antonio “El bailarín” con música de Ernesto Halffter¹⁴².

El sueño transcurre en las calles de Granada y el pintor realizó una ciudad en donde se mezclaba la realidad con la fantasía teniendo muy presente siempre el elemento popular andaluz: calles de colores, blanco, verde, amarillo y rojo, donde se sucedían minúsculas casas de picudas tejas formando una línea de agudos sobre las fachadas, molinillos de papel que giraban bajo las farolas doradas con forma de granada, herraduras por las paredes y sandías

¹⁴³.

Esta película se presentó en el Festival de Cannes de 1957 a donde acudió José en compañía de María Fernanda. Allí se encontraron con José Llorens Artigas, gran amigo del pintor, quién les presentó a Miró y a Picasso en la inauguración de una exposición del primero en una galería de Niza.

Unos días después Picasso invitó a la pareja a almorzar en su casa de “La Californie” de Cannes, con Jacqueline y Cocteau, y entre ellos nació una amistad que duraría hasta la desaparición del malagueño.

Decorados teatrales.

José Caballero continuó también trabajando en el teatro pero, como en el cine, haciendo sólo aquello en lo que encontraba más libertad para expresar lo que quería. En estos escenarios, que conocemos fundamentalmente por fotografías al no quedar prácticamente

¹⁴¹ GÓMEZ DE MESA, Luis. “Parsifal en sesión de gala”. *Arriba*. 24 enero, 1952, SÁNCHEZ, Alfonso. “Parsifal”. *El Alcázar*. 29 enero, 1952. Y GÓMEZ TELLO.. “Parsifal”. *Primera Plana*. 2 de febrero, 1952.

¹⁴² MÉNDEZ LEITE, Fernando. Opus. Cit, pág, 149.

¹⁴³ LÓPEZ DE LA TORRE, Salvador. “Viaje por una Andalucía de sueño”. *Primer Plano*. 21 febrero, 1954.

ningún boceto, intentará trasladar con una idea escenográfica todo lo que estaba llevando a cabo en pintura.

El anquilosamiento que existía en la plástica escénica era para José Caballero una de las mayores rémoras que tenía el teatro español. En una conferencia sobre plástica teatral que dio en el Ateneo de Madrid en enero de 1953 dejó claras todas sus convicciones. Coherente con su criterio en la pintura, en el teatro era también un firme defensor de la renovación¹⁴⁴. José Caballero pensaba que en España el teatro estaba muy atrasado, que necesitaba modernizarse y sobre todo necesitaba una mayor osadía plástica.

“El teatro español va retrasado, necesita una renovación efectiva y no nominal. Se impone audacia escénica....Así como se lleva al teatro el último grito literario, es preciso llevar también una renovación activa de la puesta en escena”¹⁴⁵.

Creía que debía prevalecer el criterio unitario a la hora de dirigir teatro, es decir el teatro debía ser la consecuencia de la unión de las diferentes artes: literatura, pintura y música siempre dando prioridad a los movimientos artísticos de actualidad. Según él, el director teatral tenía una gran responsabilidad en el atraso del teatro porque a la hora de las representaciones aunque eligiera una obra literaria vanguardista, cosa que ocurría en muy pocas ocasiones, para los decorados se decantaban siempre por la “retaguardia plástica”¹⁴⁶.

Por ello afirmaba que le interesaba muy poco el teatro actual ya que

“Mi realidad” y “mi tiempo” asoman muy pocas veces a la escena española...El academicismo es tan fatal en pintura como en teatro.”¹⁴⁷

José Caballero fue un auténtico renovador de la escena española. En los años cincuenta comenzó haciendo decorados muy llamativos utilizando sobre todo juegos de luces, elementos corpóreos en el escenario e incorporando lo popular. Pero posteriormente, sobre todo a partir de comenzar a hacer decorados para ballets, en donde encontraba mayor libertad de acción, trasladará al escenario las mismas inquietudes que tenía en su pintura, sin prescindir nunca de una concepción puramente escenográfica, con la que creará unos decorados teatrales muy vanguardistas y con una idea muy espectacular.

¹⁴⁴ José Caballero dictó la conferencia *Plástica escénica (El teatro visto por un pintor)* el día 21 de enero de 1953 en el salón de actos del Ateneo de Madrid.

¹⁴⁵ La conferencia, de la que no se conserva el manuscrito, fue publicada de forma resumida en varios periódicos de Madrid como *Informaciones*. “José Caballero en el Ateneo”. 22 de enero 1953.

¹⁴⁶ *Ibídem*.

¹⁴⁷ J. M. “Los pintores van al teatro”. *Triunfo* 31 de octubre, 1956.

· **Primavera del Portal 1952.**

En 1952 José Caballero realizó, en colaboración con Enrique Llovet, *Primavera del Portal*. A José Caballero le atraía la dirección escénica¹⁴⁸ y tenía ganas de realizar una obra con un criterio de espectáculo total en donde todo debía tener un ritmo: los diálogos, la música, la danza y el mimo.



Fig. nº 133.- *El nacimiento de Belén*. Último cuadro escénico de *Primavera del Portal*. 1952.

Primavera del Portal era un Retablo de Navidad realizado a partir de textos clásicos de Lope, Tirso de Molina, Góngora y Gómez Manrique con un texto adaptado por Enrique Llovet y música de Jesús Leoz. Los decorados y la dirección de escena estaban a cargo del pintor.¹⁴⁹ Se estrenó en función de gala el 25 de diciembre de 1952 en el Ateneo de Madrid y continuó representándose en el Teatro María Guerrero de Madrid. Posteriormente salió de gira por teatros de toda España.

La obra constaba de cuatro cuadros; Un auto anónimo de los Reyes Magos en el que la Estrella de Oriente se les aparece, *El anuncio a los pastores*, *La corte de Herodes* y *El nacimiento de Belén*.

¹⁴⁸ CASTRO ARINES, José de. "Los pintores en su estudio". *Informaciones*. 28 de julio, 1953.

¹⁴⁹ FRANCO, Jesús. "Gala del Ateneo: Primavera del Portal". *Arriba*, 27 diciembre, 1952.

Como siempre José Caballero se propuso mezclar los dos rasgos más significativos y que más le atraían de esas manifestaciones religiosas, su carácter popular y su esencia solemne y misteriosa, que intenta reflejar en todos los cuadros escénicos sobre todo por medio de los personajes ¹⁵⁰.

Los decorados los hizo con elementos naturales como la paja y la madera y los figurines los resolvió de dos maneras; para aquellos más solemnes utilizó telas de mucho volumen con profusión de pliegues con el fin de darles carácter escultórico y para los personajes populares telas más toscas y grandes sombreros de paja.

En *El anuncio a los pastores*, el decorado lo solucionó mediante un fondo estrellado sobre el que se superponían dos grandes arcos de piedra. En el suelo vigas de madera que cruzaban la escena junto a montones de paja.

El nacimiento de Belén, último cuadro escénico, fue el más original y espectacular de todos los decorados. Sobre un inmenso cielo azul oscuro se recortaba un “Portal” que era como el esqueleto de un edificio de varios pisos hecho a base de paja y madera natural, que al iluminarse parecía dorado. Esta construcción estaba flanqueada por dos escaleras en cuyos escalones se sucedían unos ángeles con una gran vela encendida en la mano y vestidos con trajes llenos de pliegues como si se tratara de tallas de un retablo barroco. Los ángeles, junto a los Reyes Magos, destacaban el carácter hierático, misterioso y solemne que contrastaba con el fresco y palpitante ambiente poético de los pastores que se agrupaban frente al Portal y en el piso superior.

José Caballero obtuvo un resonado éxito tanto por la realización como por la plástica. Se le alababa la calidad de la obra en su conjunto, completamente insólita en el teatro español de ese momento, en la que estaban perfectamente integrados todos los elementos teatrales: poesía, música, canto, coreografía, escenografía, vestuario y luz, y la magnífica dirección escénica:

“La dirección del mismo sencillamente admirable, sin un titubeo ni una confusión, no obstante la gran cantidad de figuras que jugaron en la escena, sin que los conjuntos se descompusieran en ningún instante”. ¹⁵¹

La plástica fue así mismo muy celebrada. Salvador López de la Torre resumía así el cuadro final:

¹⁵⁰ LÓPEZ DE LA TORRE, Salvador. “Primavera del Portal en el María Guerrero”. *Primer Plano*. 28 diciembre, 1952.

¹⁵¹ DE LOS RÍOS, R. “Retablo de Navidad”. *Ya*. 27 diciembre, 1952.

“El último cuadro, *El nacimiento de Belén*, es realmente insuperable. Con cualidades del Bosco, el escenario fue una de las más hermosas visiones plásticas que ha ofrecido el teatro español en mucho tiempo. Su ingenua perspectiva, su distribución exacta, su buen oficio escénico, junto con su exigente buen gusto, forman una suma de valores difícil de mejorar. José Caballero ha conseguido uno de los éxitos más considerables del moderno teatro nacional.”¹⁵²

El éxito de la obra no es de extrañar si tenemos en cuenta la larga experiencia teatral de José Caballero desde que comenzó en La Barraca y durante el tiempo que había trabajado como escenógrafo teatral y el profundo aprendizaje que había supuesto para él ver dirigir a Federico García Lorca, no sólo a los actores universitarios sino también a los profesionales en los ensayos de *Yerma*. El pintor había aprendido lo importante que era el ritmo en la dirección de los actores y la unión en el escenario de las diferentes artes: poesía, música y plástica.

· **El Tenorio de los pintores 1956.**

En 1956 el director teatral José Tamayo decidió hacer un nuevo Tenorio que diera la réplica al que Dalí había realizado unos años antes en el Teatro María Guerrero, bajo la dirección de Luis Escobar. Para ello llamó a Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Mampaso, Carlos Pascual de Lara y José Caballero y lo tituló *El Tenorio de los pintores*. Vázquez Díaz estaba muy contento de hacer algo junto a su discípulo predilecto:



Fig. nº 134.- Boceto de “La quinta de don Juan” en *El Tenorio de los Pintores*. 1956
¹⁵² LÓPEZ DE LA TORRE, Salvador. Op. Cit, 1952.

“Con emoción aguardo el cementerio que hará Caballero...¡Qué cipreses no pondrá, que claro de luna de Debussy no hará rielar sobre los mausoleos y los fantasmas parlantes”.¹⁵³

A José Caballero, sin embargo, le correspondió hacer la quinta de don Juan y no el cementerio y su intención fue crear “un lugar abierto al espacio y a la aventura en contraposición a la celda recogida y austera”¹⁵⁴. (Fig, 134)

Realizó un escenario en donde predominaba la arquitectura sobre la naturaleza, con una alta reja escorada que articulaba la escena y faroles con forma de estrella¹⁵⁵ que sintetizaba el ambiente andaluz. Caballero le daba, como siempre, una gran importancia al juego lumínico pero no tanto al color en el que fue muy austero, tan sólo introdujo el amarillo en una gran tela, contradiciendo de esta manera el estereotipo de este decorado que suele mostrar la alegría andaluza.

La obra se estrenó el 27 de octubre de 1956 en el Teatro Español con María Dolores Pradera como doña Inés y Manuel Dicenta como don Juan y con música de Ernesto Halfter.

Al decir de los críticos el resultado final de la obra en su conjunto quedó muy desigual debido al gran número de pintores que intervinieron, aunque la experiencia resultó muy interesante¹⁵⁶. Al parecer el público se desorientó ante tanta discrepancia de estilos, sin embargo, según reseñan varias crónicas del momento, aplaudió entusiasmado el decorado de José Caballero nada más levantarse el telón¹⁵⁷.

• **El retablo de Maese Pedro 1956.** (Fig, 135)

También en 1956 le encargaron los decorados de *El retablo de Maese Pedro* de Falla para el Teatro de la Zarzuela de Madrid. El espectáculo, con música y un narrador que contaba la historia, estaba pensado como un homenaje a Falla en el décimo aniversario de su fallecimiento¹⁵⁸.

¹⁵³ FORNET DE ASENSI, Emilio. “Don Juan Tenorio de Zorrilla por los pintores Vázquez Díaz, Caballero y Lara”. *Fotos*. Madrid, 27 octubre, 1956.

¹⁵⁴ J.M. “Los pintores van al teatro”. *Triunfo*. Núm, 559. 31 de octubre de 1956.

¹⁵⁵ COBOS, Antonio. “El Tenorio visto por primera vez”. *Ya*. 28 de octubre, 1956.

¹⁵⁶ TORRENTE. “Don Juan Tenorio en el Español”. *Arriba*. 28 de octubre, 1956.

¹⁵⁷ *Ibíd.* Y

BAQUERO, Arcadio. “Don Juan Tenorio” *El Alcázar*. 29 de octubre, 1956.

¹⁵⁸ C. A. J de. “Música: Homenaje a Falla en el teatro de la Zarzuela”. *Informaciones* 4 de diciembre, 1956.

La obra se estrenó en diciembre de 1956 y José Caballero concibió una escena con una arquitectura de líneas entrecruzadas que se recortaban sobre un fondo de zonas de color, en la gama de los azules y violetas. Las líneas estaban formadas por grandes listones de madera y enormes pinceles negros que atravesaban la escena y la estructuraban. En uno de los extremos aparecía un sol inmenso con manchas y pequeñas estrellas de colores y en el extremo contrapuesto un gran palo rematado por una pequeña rueda. Aparecían también los grandes paños colgando tan característicos de su teatro. José Caballero reinterpretaba en esta obra sus propias escenografías con un criterio abstracto, desenfadado y actual pero sin olvidar el clima poético que envolvía todas sus producciones.



Fig. n° 135.- Maqueta de decorado para *El retablo de Maese Pedro*. 1956.

Escenografías para ballets.

Aunque, como se ha visto, José Caballero realizó durante los cincuenta algunos montajes para teatro dramático se dedicó sobre todo a crear decorados para ballets, generalmente encargos de grandes figuras de la danza que realizaban giras por todo el mundo. En primer lugar hizo decorados para su gran amigo Vicente Escudero que en 1954 le pidió una escenografía para un ballet que estrenó en la Sala Pleyel de París, en el que bailaba al son de dos motores. Trabajó también para Antonio y para Pilar López.

Como venía siendo habitual en los últimos años las escenografías que hizo para ballet seguían la pauta de lo que estaba haciendo en pintura, aunque con unas exigencias muy diferentes por tratarse de un espacio escénico, por lo que resultaban unas escenografías con un criterio muy avanzado con respecto a lo que se estaba haciendo en la época. En general el pintor hacía los decorados con unos elementos que daban base arquitectónica a la escena y la estructuraban y con gran riqueza de colorido. A José Caballero le gustaba mezclar, como en su pintura, la abstracción de las formas con los elementos populares que tanto le interesaban; las arpilleras, las ruedas de carro, las herraduras o los abanicos, tratados siempre de una forma muy personal. Estos elementos, normalmente un gran número de ellos, iban generalmente colgados del telar con el fin de dejar espacio libre a los bailarines y crear un ambiente lleno de misterio.

• **El Amor Brujo 1955**¹⁵⁹. (Fig. 136)

Los decorados que realizó para *El Amor Brujo* de Antonio en 1955 fueron los más convencionales que hizo en ese momento, a pesar de que el pintor le presentó unos bocetos muy avanzados, debido a que el bailarín tenía terminada la coreografía y necesitaba que se vieran claramente las cuevas del Sacromonte en donde se desarrollaba la acción¹⁶⁰.

Realizó los decorados con varios niveles en los se distinguían claramente las cuevas y algunos elementos populares como ruedas de carro, tinajas o gallos y otros de la particular iconografía del pintor como la escalera que sujeta una cuerda con paños colgados o hierros que atraviesan la escena. Aunque era un escenario figurativo



Fig. nº 136.- Escena de *El Amor Brujo* con decorados y figurines de José Caballero. 1955.

¹⁵⁹ Los bocetos de decorados y figurines que realizó José Caballero para Antonio los guardaba el bailarín hasta que a su fallecimiento fueron subastados y comprados por el Estado y enviados al Museo Nacional del Teatro de Almagro. El pintor guardaba en su estudio alguna réplica y bocetos que no fueron definitivos. Otros los conocemos por fotografías del espectáculo o de maquetas.

¹⁶⁰ Carta de Antonio “el bailarín” a José Caballero desde Alejandría. 7 de enero, 1955. AMFTC.

estaba resuelto de forma muy informal con la representación sólo abocetada de algunos elementos e introduciendo un rico juego de luces¹⁶¹.

Este escenario, estrenado en el Teatro Saville de Londres¹⁶², tuvo un gran éxito en todo el mundo. En su estreno en España, el 14 de marzo de 1957 en el Teatro de la Zarzuela, se le aplaudió con tanta intensidad, tanto al levantar el telón como al caer, que tuvo que salir su autor a saludar.¹⁶³



Fig. nº 137.- Escena de la película *Universo de noche* con los segundos decorados realizados por José Caballero para *El Amor Brujo*. 1962.

¹⁶¹ FRANCO, Enrique. "El ballet de Antonio en la Zarzuela". *Arriba*. 15 de marzo, 1957.
Y GÓMEZ PICAZO, Elías. "Ballet de Antonio". *Madrid*. 16 de marzo, 1957.

¹⁶² Catálogo de mano. AMFTC.

¹⁶³ Recogido entre otros en FERNÁNDEZ CID, Antonio. "Antonio y su *ballet* en la Zarzuela". *ABC*. 15 de marzo, 1957.

FRANCO, José María. "Triunfal presentación de Antonio y su "ballet" en la Zarzuela". *Ya*. 15 de marzo, 1957.

Posteriormente, ya en 1962 Antonio le dijo que quería restaurarlos debido a que estaban muy deteriorados por los múltiples viajes, pero el pintor le sugirió hacer unos nuevos con un criterio más actual. Antonio aceptó encantado y en esta ocasión contó con total libertad. El bailarín tenía para entonces plena confianza en él y sabía lo importante que era la escenografía para el éxito del espectáculo. No sólo no le puso ninguna traba, sino que incluso llegó a cambiar alguna de sus coreografías para adaptarlas al decorado. Como diría Caballero:

“El decorado influye mucho en el teatro no sólo a los ojos del espectador sino también sobre la interpretación de los actores”¹⁶⁴.

En esta ocasión los decorados seguían la línea de la pintura informalista. El espacio estaba organizado con grandes paneles recubiertos de arpillera y materia blanca sobre los que se extendían grandes manchas de pintura negra muy gestuales. Aparecían también los maderos y vigas negras horizontales y verticales que ayudaban a estructurar el espacio¹⁶⁵.

• **Sevillanas rocieras 1956.** (Fig. 138)

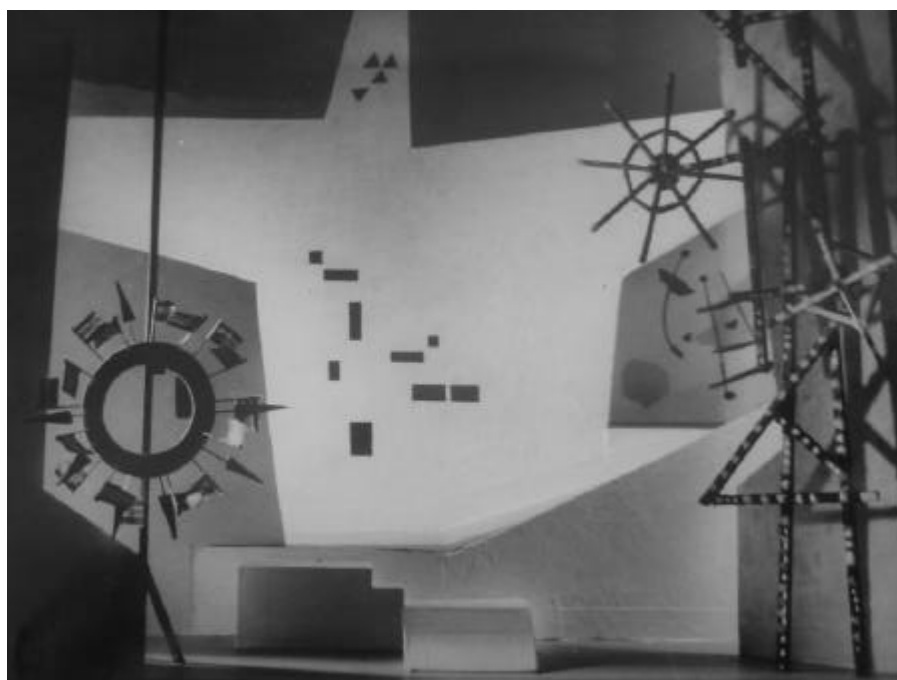


Fig. nº 138.- Maqueta para *Sevillanas rocieras* espectáculo de la bailarina Pilar López. 1956.

¹⁶⁴ CEBALLOS, Marga de. “José Caballero. Los decorados del Festival de Granada”. *La Estafeta Literaria*. 28 de junio, 1958.

¹⁶⁵ Estos mismos decorados serían utilizados como fondo de la coreografía para *El Amor Brujo* que Antonio interpretó en la película italiana *Universo de noche*.

En 1956 José realizó el decorado *Sevillanas rocieras*, para su buena amiga la bailarina Pilar López. Pilar López montó un espectáculo, estrenado en el teatro Calderón de Madrid, que constaba de varios números y el decorado de cada uno de ellos se los encargó a pintores o decoradores diferentes. Además de Caballero colaboraron Carlos Pascual de Lara y Viudes¹⁶⁶.

En el decorado de José Caballero predominaba un gran muro blanco sobre el que se recortaban formas geométricas y arquitectónicas resaltadas por el juego lumínico. En el suelo varias alturas completamente blancas y en los laterales elementos contruidos con palos pintados formando círculos o formas geométricas, pequeñas banderas, formas populares que le daban a todo un aspecto de feria o verbenas.



Fig. nº 139.- Boceto del telón corto de *La taberna del toro*. 1957.

¹⁶⁶ JENABE. "El espectáculo español en el Calderón". *Ya*. 1 de diciembre, 1956.

· **El Albaicín 1957.**

Del año 1957 es también la escenografía para el ballet de Antonio, *El Albaicín*, en la que José Caballero se recreó con la fantasía llevando hasta las últimas consecuencias lo que estaba haciendo en pintura.

El escenario aparecía casi libre y con un juego de luces, en azules, negros y rojos, el pintor consiguió unas diagonales que dividían el escenario por medio del vivo contraste de luces y sombras. En la parte iluminada aparecía una silla y una estructura de madera sobre las que había un gran gallo y en las zonas laterales, más oscuras, dos escaleras abiertas que contribuían a dividir el espacio. Aunque el tablado del teatro no mostraba casi elementos, la mitad para arriba de la escena estaba completamente ocupada por grandes ruedas de carro que colgaban del telar, entrelazadas por una gruesa maroma de esparto que creaban un clima de fuerte dramatismo.

Estas coreografías de Antonio se estrenaron en Madrid conjuntamente en el Teatro de la Zarzuela el 14 de marzo de 1957. Antonio hizo un espectáculo en el que reunió *El Amor Brujo*, *El Albaicín*, *Mirabrás*, que cantaba Antonio Mairena, y *Las serranas de Vejer*, todos ellos con decorados de José Caballero y *La suite galaica* con decorados de Vicente Viudes.



Fig. n° 140.- Maqueta de *La taberna del toro*. 1957.

• **La taberna del toro 1957.** (Figs 139 y 140)

Los escenarios para *La taberna del toro*, espectáculo también flamenco, los realizó José Caballero en 1957 de nuevo por encargo de Antonio. En esta escenografía continuó con la experiencia de trasladar al espacio escénico, con todas las exigencias de este medio, los logros alcanzados en la pintura y creó unos decorados con líneas muy esenciales en relación directa con sus obras de mesas y hierros. Así, en uno de los decorados aparecían líneas horizontales y verticales, que estructuraban el escenario, junto a elementos populares muy esquematizados como las astas de toro, los abanicos, escaleras, o persianas.

El ballet se estrenó en el Théâtre des Champs Élysées el 4 de octubre de 1957 y los decorados tuvieron un éxito inmediato. Algún crítico consideró que eran la quintaesencia de la atmósfera andaluza¹⁶⁷.

• **La vida breve 1958.**

José Caballero realizó también la escenografía para *La vida breve* de Falla, que se estrenó en junio de 1958 dentro del VII Festival Internacional de Música y Danza de Granada, con Antonio el bailarín y la cantante Victoria de los Ángeles como primeras figuras, bajo la dirección de Luis Escobar¹⁶⁸.

La representación se hacía en el palacio de Carlos V de la Alhambra y el pintor decidió realizar una escenografía muy vanguardista dejando al aire la parte alta de los arcos renacentistas y diseñando en la parte baja un escenario totalmente abstracto con una división del espacio por medio de grandes líneas muy en relación con sus obras sobre mesas y hierros españoles¹⁶⁹.



Fig. nº 141.- José Caballero y Victoria de los Ángeles ante el decorado de *La vida breve* en el Palacio de Carlos V de Granada. 1958.

¹⁶⁷ Baignères, Claude. "Antonio au théâtre des Champs Élysées". *Figaro*. 5 de octubre de 1957.

¹⁶⁸ En esta misma función se representó también *El sombrero de tres picos* con decorados de Muntañola.

El fondo del escenario estaba cubierto por una serie de formas geométricas recortadas en arpillera de diferentes colores dentro de la gama de los rojos: carmín, bermellón, magenta, naranja y siena. La parte más baja eran blancos muros de cal sobre los que destacaban los movimientos de los bailarines¹⁷⁰. A la derecha colocó una gran reja formada por líneas negras verticales y horizontales y en el centro una arquitectura muy esquemática con escaleras por detrás, que evocaba la cueva y el Albaicín de forma vertical.

Todo el decorado era una composición abstracta de gran colorido que se consideró muy atrevida. Fue muy alabado por algún crítico avanzado que encontraba que tenían

“Más que la fuerza directa de trasladarnos imaginativamente al Sacromonte y el Albaicín; a la cueva de “la Salud” y la forja, la calle, el patio de la fiesta, etc.”¹⁷¹

Y criticado por otros más reticentes a aceptar unos decorados abstractos:

“Los decorados, que acusan la personalidad y el buen arte de este pintor, a mi juicio son de tan excesiva abstracción que chocan con el fuerte y directo carácter del libro y de la partitura”¹⁷².

Ilustraciones de libros.

En el año 1949 se crearon las Ediciones de Cultura Hispánica en cuyo consejo estaban los poetas Leopoldo Panero, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. A raíz de esto volvieron a mantener un cierto trato con José Caballero ya que le pidieron que realizara el logotipo de la colección: “La encina y el mar”, una figura de mujer sentada con la larga melena sobre la cara, y posteriormente las ilustraciones de alguno de los libros que publicaron.

Las primeras ilustraciones que realizó, y de las más interesantes, fueron para *La casa encendida* de Luis Rosales en 1949 (Fig. 142)¹⁷³. Seguían la línea surrealista en que estaba en

¹⁶⁹ CEBALLOS, Marga de. “José Caballero. Los decorados del festival de Granada”. *La Estafeta Literaria*. 28 de junio, 1958.

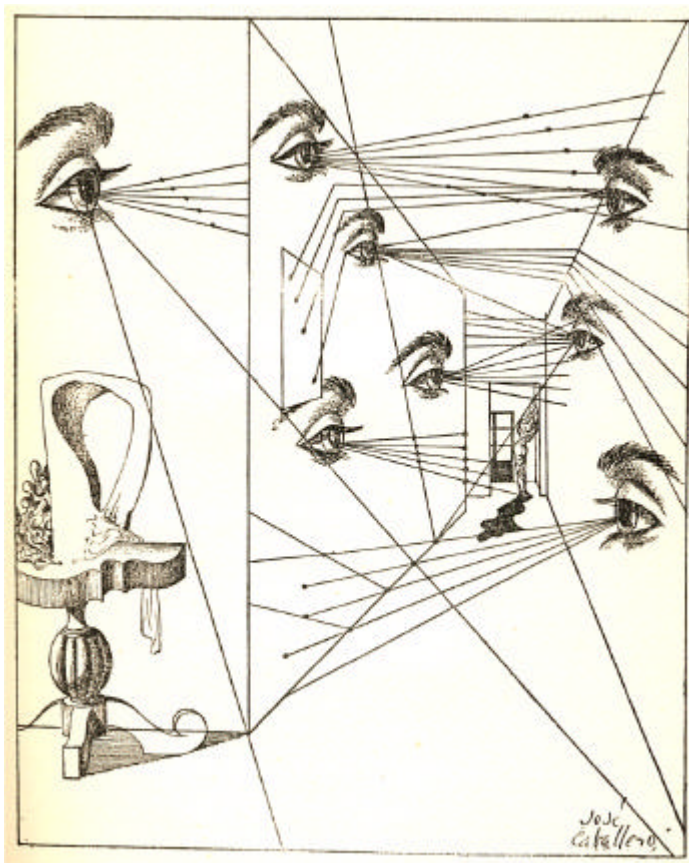
¹⁷⁰ CEBALLOS, Marga de. Opus cit.

¹⁷¹ FERNÁNDEZ CID, Antonio. “Victoria de los Ángeles. Centro y Gloria del Festival Granadino”. *Blanco y Negro*. 5 de julio de 1958.

¹⁷² FRANCO, Enrique. “La vida breve en el festival de Granada”. *Arriba*. 29 de junio, 1958.

¹⁷³ ROSALES, Luis. *La casa encendida*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1949, con ocho ilustraciones de José Caballero.

esos momentos; unas con alusiones a la obra daliniana por las grandes extensiones vacías, arquitecturas abismales y sombras alargadas, y otras más relacionadas con sus propios dibujos surrealistas de antes de la guerra y con los cuadros que estaba realizando en esos momentos en que la figura de María Fernanda es el motivo principal.



**Fig. nº 142.- Ilustración para
La casa encendida de Luis Rosales. 1949.**

Las ilustraciones para *Escrito a cada instante* de Leopoldo Panero¹⁷⁴ las hizo también en 1949 por lo que seguían con el surrealismo de las anteriores: grandes espacios desolados con figuritas pequeñas al fondo, figuras con largas piernas, un arpa con forma de brazo y acabado en una mano, cabezas cortadas y sombras alargadas. Las figuras, en las que se distingue a María Fernanda e incluso al propio pintor, continúan con el rostro vuelto o tapado.

Son unos dibujos muy minuciosos hechos con pocos elementos pero recreándose en la línea sinuosa.

Ya en el año 1950 realizó las ilustraciones para *La Historia Clínica* de Pedro Laín Entralgo,¹⁷⁵ publicadas por el C.S.I.C. Son ilustraciones también surrealistas pero mucho más abigarradas y barrocas que las anteriores.

¹⁷⁴ PANERO, Leopoldo. *Escrito a cada instante*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1949. Con cuatro ilustraciones de José Caballero.

¹⁷⁵ LAÍN ENTRALGO, Pedro. *La Historia Clínica*. Ediciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1950.

En *Quinta del 42*, libro de poemas de José Hierro¹⁷⁶ de 1952, José Caballero publicó cuatro ilustraciones de carácter lírico alejadas del surrealismo porque en ese momento ya hacía tiempo que lo había abandonado. En 1953 dibujó las ilustraciones para los libros *Canciones para iniciar una fiesta* del poeta suramericano Eduardo Carranza¹⁷⁷, y *Biografía incompleta* de Gerardo Diego¹⁷⁸, que están en la línea de las anteriores.

En 1954 ilustró *Memorias de poco tiempo* de José Manuel Caballero Bonald¹⁷⁹ (Fig. 143) con unos dibujos en los que, como en su obra pictórica, ha desaparecido el surrealismo inclinándose hacia una fuerte geometrización del espacio. Son dibujos cercanos a la estética de los *Paisajes nostálgicos* que presentó en la exposición de Clan de 1952. Como en ellos utiliza una línea muy geometrizada, que lo acerca a Klee, siempre con el halo de misterio que caracteriza a sus composiciones.

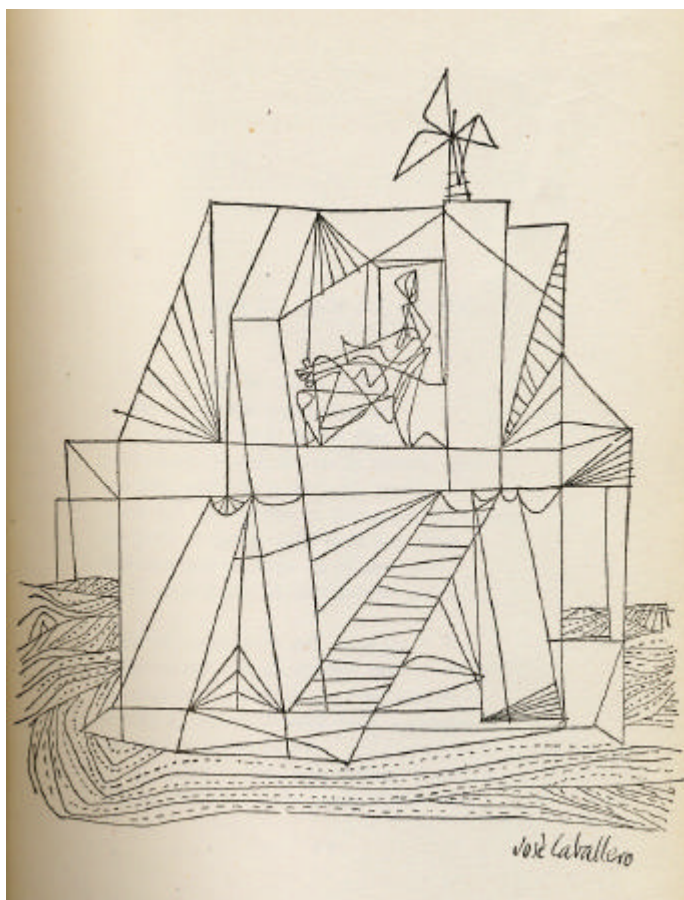


Fig. nº 143.- Ilustración para *Memorias de poco tiempo* de Caballero Bonald. 1954

¹⁷⁶ HIERRO, José. *Quinta del 42*. Editora Nacional. Madrid, 1952. Con cuatro ilustraciones, la portada y una pequeña viñeta de José Caballero.

¹⁷⁷ CARRANZA, Eduardo. *Canciones para iniciar una fiesta. Poesía en verso, (1935- 1936)*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1953. Con cuatro ilustraciones de José Caballero.

¹⁷⁸ DIEGO, Gerardo. *Biografía incompleta*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1953. Con cuatro ilustraciones de José Caballero.

¹⁷⁹ CABALLERO BONALD, José Manuel. *Memorias de poco tiempo*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1954. Con cuatro ilustraciones de José Caballero.

Murales.

José Caballero realizó varios murales durante los años cincuenta, pero casi ninguno ha llegado hasta nosotros. Fueron encargos a los que el pintor dedicó poco tiempo a excepción de los paneles para el *Cabo San Vicente*, trasatlántico de la compañía Ibarra, que le llevaron más de un año de trabajo. Este encargo, que José aceptó para tener libertad económica que le permitiera hacer la pintura que él deseaba, supuso un paréntesis en su trayectoria pictórica porque durante ese tiempo tuvo que volver a trabajar con elementos figurativos cuando ya habían desaparecido de sus obras.



Fig. nº 144.- Fragmento del mural del edificio del NO – DO. Madrid. 1953.

Los murales debían representar motivos españoles. José Caballero huía siempre de los estereotipos y realizaba una síntesis con figuras sacadas de su iconografía particular y elementos de carácter popular. Mujeres alargadas y envueltas en paños, toros con astas como medias lunas, gallos o bodegones con sandías junto a sillas de anea, esteras, carretas o plazas de toros. Como en su obra pictórica de esos momentos utilizaba un lenguaje heredero del cubismo, normalmente con formas muy puntiagudas y acentuando el contraste entre luces y sombras.

En 1953 José Caballero pintó un mural al temple para el edificio NO-DO de Madrid de la calle Joaquín Costa¹⁸⁰ (Fig. 144). Se le pidió que representara aspectos de la vida española, y José Caballero realizó, con un lenguaje algo picassiano, una sucesión de motivos relacionados con la vida de las diferentes provincias españolas.

Entre las escenas hay una boda popular, una procesión andaluza, una verbena y unos músicos ambulantes en los suburbios de una ciudad.

Ese mismo año realizó varios murales como el del Altar Mayor de la iglesia de la Ciudad Universitaria encargado por Luis Feduchi, uno de los arquitectos responsables del

¹⁸⁰ José Caballero realizó sólo la mitad del mural, la otra mitad le fue encargada a José Escassi. Sin embargo cada uno de los pintores realizó la composición a su manera, sin una idea unitaria.

proyecto. José Caballero pintó un mural al temple en el que aparecían de forma muy esencial la Virgen entre Santo Tomás de Aquino y San Pablo. Eran figuras muy alargadas herederas de la iconografía de El Greco pintadas en tonos fríos que destacaban sobre el blanco del fondo¹⁸¹.

Para el hotel Castellana Hilton realizó, también en 1953, dos tapices y un mural. En realidad no eran auténticos tapices sino composiciones realizadas con la técnica de repostero con fieltros recortados: uno sobre tema de toros y otro sobre pesca. El mural era una composición en escayola tallada y pintada¹⁸².

· **Paneles del Cabo San Vicente. 1958- 1959.**



**Fig. nº 145.- José Caballero pintando en su estudio
El toreo medieval para el Cabo San Vicente. 1959.**

¹⁸¹Esta iglesia fue secularizada y los murales desaparecieron en las obras de remodelación del edificio para anexionarlo al Museo de América.

¹⁸² Para el Festival de cine de Cannes de 1953 José Caballero pintó un panel, que figuró en el stand español, con motivos populares y figuras femeninas envueltas en paños con sandías sobre la cabeza. Y en 1956 pintó un panel de corcho par el barco *Ciudad de Toledo* también con motivos populares.

Los murales del *Cabo San Vicente* fueron el encargo más importante y que más tiempo dedicó el pintor. José María Ibarra, presidente de la naviera y amigo de José, pero a quién no veía desde hacía más de veinte años, le encargó tres grandes paneles de dos metros y medio por once, para decorar el salón noble de un trasatlántico que se estaba construyendo, con temática libre pero figurativa.

El problema que se le planteó al pintor fue que en esos momentos se encontraba inmerso en la experimentación con la pintura abstracta, utilizando materias y formas geométricas y para pintar un tema figurativo tuvo que hacer un paréntesis en su trayectoria pictórica. A partir de la exposición del Ateneo comenzó a preparar el encargo¹⁸³, dejó a un lado su pintura y se dedicó a hacer bocetos y obras con una cierta figuración.

Pintó tres grandes lienzos al óleo que luego fueron pegados a unos paneles de madera sobre el tema de toros¹⁸⁴, un tema por el que siempre se había sentido muy interesado y que le parecía adecuado para un navío español¹⁸⁵. Para los tres paneles realizó más de trescientos bocetos, sobre papel y al óleo sobre lienzo, en los que mostró diferentes aspectos de la fiesta taurina:

- El primer panel intentaba reflejar el arranque de la fiesta durante la época medieval y mostraba unos caballeros medievales alanceando toros.

- El segundo trataba sobre el toreo romántico y describía el ambiente de los toros en el siglo XIX, con una carretela de toreros tirado por un caballo en el momento en que llega a la plaza y una maja con abanico.

- Por último el tercer panel representaba el momento actual del toreo con dos picadores enfrentándose al toro y un banderillero saltando el burladero

Los paneles, que hoy están en la colección del arquitecto Pila Bilimoria en Bombay, tratan el tema taurino de una forma nueva. Por un lado emplea un lenguaje plástico de reminiscencias cubistas y picassianas y por otro intenta destacar el dramatismo y la tensión profundizando en el tema y no quedándose nunca en lo superficial de la gracia del toreo.

Para José Caballero el toro y el caballo representaban a España, la España más ancestral en donde se enmarcaba el nacimiento del toreo como una lucha atávica entre el hombre y el toro. En el primer panel, un toro solitario centra la composición, un toro sobre un fondo neutro que se enfrenta a su destino, a los lados los dos caballeros medievales están en posición de alancearlo.

¹⁸³ SAMPELAYO, Juan. "Don José y sus gallos". *Arriba*. 22 de mayo, 1958.

¹⁸⁴ Los lienzos fueron posteriormente pegados sobre grandes paneles de madera para su instalación en el barco.

¹⁸⁵ NARBONA, Francisco. "Tres paneles colosales realizados por José Caballero decoran el salón noble del navío español". *El Ruedo*. Núm, 781. 11 diciembre, 1959.

El momento actual del toreo estaba representado por dos picadores, uno de ellos picando a un toro y un banderillero saltando la barrera. El segundo panel nos muestra un momento más popular con la llegada de los toreros a la plaza dentro de un coche de caballos mientras les contempla una maja.

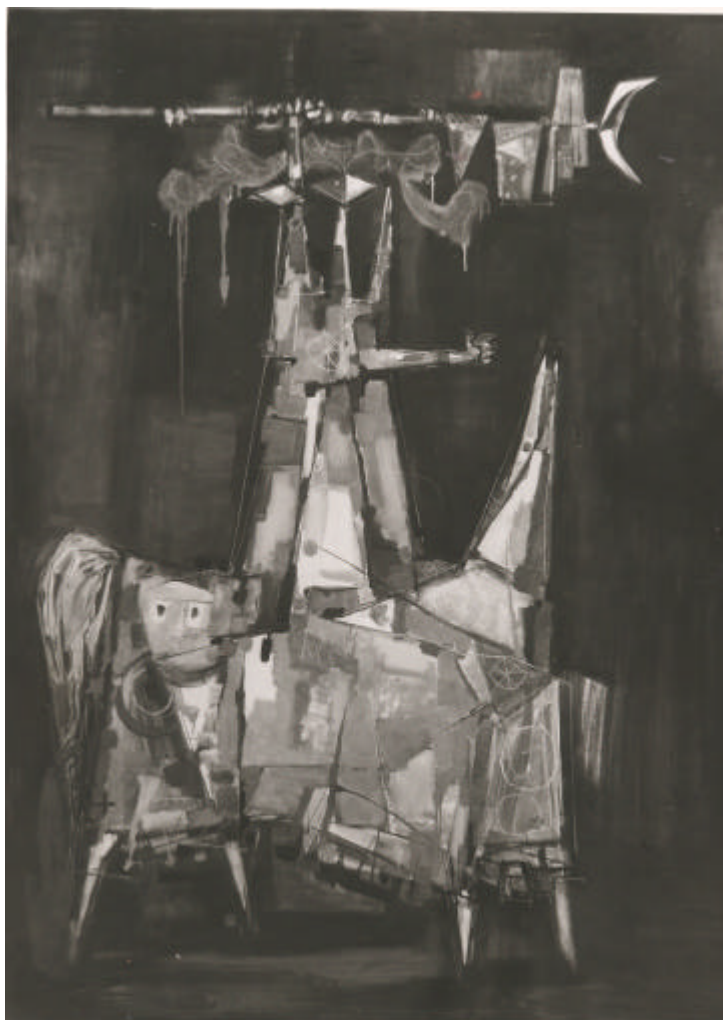


Fig. nº 146.- *El toreo medieval*. (Detalle), 1959.

El pintor ha querido mostrar la dignidad del toreo, la valentía, la fuerza, pero también el dramatismo. El enfrentamiento entre el hombre y el toro, el destino que fatalmente les une y la soledad que los envuelve. El toreo para José Caballero es como una liturgia a la que se tienen que enfrentar los protagonistas como un sino ancestral. En la plaza el pintor disfrutaba con la gracia del toreo, sin embargo plásticamente consideraba al toro lo más importante por delante de los toreros, los picadores o los banderilleros. Aunque todos tienen la misma carga de tragedia y de valentía al enfrentarse con su destino.

Los paneles son figurativos pero en ellos el artista introduce los hallazgos de sus últimas obras. Pinta una figuras esbeltas construidas con líneas rectas que crean planos angulosos. Sobre un fondo neutro muy oscuro destacan las figuras humanas en tonos claros y luminosos contrastando con la figura del toro en la que lo único iluminado son las astas. Cada

una de las figuras tiene un simbolismo y un color que le da carácter y particularidad; los caballeros están definidos por los cascos de la armadura y los colores diferentes para cada uno: rojo, amarillo y azul, los picadores por las gualdrapas, el sombrero y la garrocha y los toreros por la montera. El único que se distingue sólo por su porte y su grandeza es el toro, negro pero iluminado con luz propia.

En junio de 1959 José Caballero hizo una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid con dos de los grandes paneles y ciento cincuenta bocetos a tinta y a color¹⁸⁶. Como el tercer panel no lo había terminado José María Ibarra decidió invitar al viaje inaugural a José Caballero, María Fernanda y José Bergamín, para que el pintor le diera los últimos toques. Partieron de Bilbao, pasaron por La Coruña y Lisboa y desembarcaron en el puerto de Cádiz. Debido a las obligaciones de trabajo no pudieron continuar el viaje a las Canarias y Buenos Aires, que era el itinerario completo del crucero.



Fig. nº 147.- María Fernanda ante *El toreo actual*. 1959.

Pabellón de Huelva en la Feria del Campo de Madrid 1953.

En abril de 1953 el arquitecto municipal de Huelva, Francisco Sedano, encargó a José Caballero la decoración del Pabellón de Huelva en la Feria del Campo. José Caballero aceptó este encargo que venía de su tierra porque le divertía y porque deseaba que su provincia estuviera bien representada. A pesar del bajo presupuesto de que disponía para el proyecto el pintor creó uno de los pabellones más espectaculares de la feria que no dejó de sorprender en su ciudad. El Delegado Provincial de Huelva se vio en la obligación de dar una explicación a sus paisanos después de visitarlo:

“Pepe Caballero ha concebido el proyecto con un sentido de la modernidad poco común y asequible a los que

¹⁸⁶ GÓMEZ SANTOS, Marino. “Toros que navegan. Pintados en tres grandes “paneaux” por José Caballero”. *Pueblo*. 12 de junio de 1959.

no estén dotados de su inspiración, ha logrado el más raro conjunto de perfecciones que pueda darse teniendo en cuenta los limitados medios de que disponemos y haciendo alarde de originales y avanzadas ideas en la realización”.¹⁸⁷

José Caballero intentó mostrar la esencia de la provincia de Huelva por medio de elementos populares de raíz puramente andaluza, intentando huir de toda idea folklórica. Siguió el mismo criterio que había utilizado en numerosas ocasiones en su obra pictórica.

La fachada del pabellón era un larguísimo muro encalado que terminaba en una puerta de un fuerte barroquismo completamente imaginario que emulaba las fachadas de iglesias y palacios andaluces. Estos elementos tan contrapuestos creaban un vivo contraste que sorprendía al espectador. Ante la fachada del pabellón un faro de más de quince metros de altura cuya luz se extendía por toda la Feria del Campo, en recuerdo de la Huelva marinera

El interior del pabellón estaba dividido en diferentes “stands”, realizados con un criterio actual. Es difícil hacernos hoy una idea de como estaba concebido el pabellón, tan sólo conocemos las crónicas de los periodistas del momento. Según Enrique A. Llop:

“Pepe Caballero ha transformado los diferentes “stands” en verdaderos cuadros plásticos que tienden a lo abstracto; pero de una abstracción llena de lirismo y poesía. ...Ha creado un clima inmaterial que da un sentido nuevo a todo lo que se expone allí”.¹⁸⁸

La Feria del Campo se abrió al público el 23 de mayo y el éxito del pabellón de Huelva fue rotundo desde un primer momento. En lugar de hacer un pabellón típico que reflejara un ambiente idealizado de su provincia, como era la opinión general¹⁸⁹, el pintor supo unir elementos populares andaluces con un criterio renovador y un sentido muy espectacular de la arquitectura que era de lo que se trataba. Fue uno de los pabellones más visitados y aclamados por su originalidad y modernidad y el impacto sobre los visitantes fue tremendo, como se pone de manifiesto en los periódicos:

“El pabellón de Huelva ha sido la bomba de la feria gracias a su arquitectura en el más audaz estilo moderno”.¹⁹⁰

¹⁸⁷ ANÓNIMO. “Regresó a Madrid el Delegado Provincial de Sindicatos”. *Odiel*. 18 de abril de 1953.

¹⁸⁸ LLOP, Enrique A. “Huelva, tierra de poetas, presenta testimonio de su genio creador”. Suplemento de *El Alcázar. Diario de la Feria del Campo*. 28 de mayo de 1953.

¹⁸⁹ OCTAVIO. “Un faro de quince metros de altura recordará a la Huelva marinera en la Feria del Campo”. *Odiel*. 17 de mayo, 1953.

¹⁹⁰ LLOP, Enrique A. Opus cit

Capítulo 8

¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!

“Tierras lejanas... Y toros
Y barcos... Mares lejanas.

Os beso, tierras sagradas
para mí, tierras lejanas.

Me arrodillo en vuestras olas,
en vuestras orillas, playas.

Olas y arenas sagradas,
para mí, mares lejanas.”

Rafael Alberti.

EN LOS AÑOS SESENTA la política franquista sufrió un cambio de rumbo. La decisión de acercarse a los países vencedores en la Segunda Guerra Mundial para paliar el aislamiento a que estaba sometido el país y la reanudación de las relaciones diplomáticas, concretamente con Estados Unidos, hizo que el régimen se sintiera más consolidado y comenzaran a producirse pequeños cambios políticos que aunque no repercutieron en su orientación general, provocaron algunos cambios en sectores parciales¹.

A mediados de los cincuenta se produjo una sacudida dentro de las filas falangistas. José Luis Arrese, Secretario General del Movimiento, presentó ante el Consejo Nacional del Movimiento un proyecto de leyes fundamentales que suponía la institucionalización falangista del Estado franquista. El proyecto fue rechazado por Franco y Arrese tuvo que dimitir en enero de 1957. En la práctica esto supuso la desaparición de una política que se venía haciendo desde la instauración del régimen de Franco².

La consecuencia fue la llegada al gobierno de los ministros llamados tecnócratas del Opus Dei, cuya acción llenó toda la década de los sesenta. Estos ministros llevaron a cabo una política económica más acorde con los planteamientos del liberalismo norteamericano y

¹ BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España*. Tomo II. Madrid, 1995. Pág. 252.

² CALVO SERRALLER, Francisco. *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia*. Tomo I. Madrid, 1985. Pág. 60.

europeo que produjo lo que se denominó el “milagro económico” español³. Este desarrollo económico propició la apertura de fronteras tanto para la entrada masiva del turismo como para la salida, igualmente masiva, de trabajadores españoles hacia los países más privilegiados económicamente de Europa⁴. Esto conllevó la transformación de modelos y de comportamiento y una mayor apertura informativa que sirvió para seguir manteniendo en pie un régimen ya en clara decadencia.



Fig. nº 148.- José Caballero en su estudio de la Avenida de América junto a su escultura *Caballero medieval*. Madrid 1960.

Los años sesenta constituyen una década llena de agitación social en todo el mundo occidental, son años de compromiso político de la izquierda, una época llena de utopías que culminó en el mayo del 68 francés. Todas estas ideas penetraron con relativa facilidad en España, debido a la mayor apertura, y fueron acabando con los mitos ideológicos del franquismo que poco a poco se fue quedando sin apoyos⁵. En ese ambiente la juventud española tanto universitaria como obrera se fue radicalizando y los intelectuales y artistas sintieron la necesidad y el deseo de politizarse y asumieron un compromiso social.

La apertura de las fronteras afectó de manera directa a los artistas plásticos

que a partir de entonces pudieron salir con más facilidad al extranjero y acceder a una información detallada de todo lo que estaba ocurriendo fuera del país en materia artística por medio de revistas, catálogos y exposiciones de artistas extranjeros que, cada vez en mayor número, se fueron montando en España. Todo ello trajo como consecuencia la adopción de los mismos lenguajes y una mayor sintonía del arte español con las corrientes artísticas más innovadoras del momento.

³ Ibídem. Pág, 60.

⁴ Ibídem. Pág, 60.

⁵ Ibídem. Pág, 61.

En el tránsito de los cincuenta a los sesenta aparecieron en España un conjunto de artistas muy implicados con la renovación artística del país que, con propuestas diferentes, realizaron un arte heterogéneo y de mucha calidad y a los que afectó profundamente la situación política. Fueron años muy politizados en todos los terrenos, el compromiso político del creador se convirtió en una cuestión esencial, asociándose la idea de vanguardia artística con vanguardia política⁶. Pero este compromiso en muchos casos era también un compromiso intelectual y moral con su presente. Los artistas realizaban sus obras con el deseo de que se convirtieran en testimonio indeleble de su momento histórico⁷.

En cuanto a lenguajes, durante estos años comenzaron a implantarse las corrientes informalistas y abstractas desde que Tapiès expusiera el que es considerado el primer cuadro informalista español en la III Bienal Hispanoamericana de 1955 celebrada en Barcelona.

En Madrid, había una serie de pintores que realizaban una pintura abstracta e informalista, en muchos casos con marcado acento expresionista, muy en relación con la tradición dramática de la pintura española. Dentro de esta corriente trabajaban artistas como Lucio Muñoz, Francisco Farreras, Salvador Victoria o Manuel Mompó y los que formaron el grupo “EL Paso” en 1957 como Canogar, Millares, Feito, Rivera, Saura, Rivera, Antonio Suárez o Manuel Viola.⁸

Junto a estos pintores, pronto surgieron otros que preferían expresarse por medio de la figuración. Eran pintores que sentían la responsabilidad social del artista y que realizaron un arte muy comprometido con la realidad circundante; una pintura figurativa ya fuera realista, expresionista o pop. Una figura fundamental fue Juan Barjola cuyos cuadros, de marcado carácter expresionista, se encontraban muy próximos a la pintura de Bacon. En este sentido destacó el “Grupo Hondo” formado en 1961 entre otros por los pintores Genovés, Mignoni, Jardiel y Orellana que, como dice Calvo Serraller, practicaban una pintura que combinaba elementos del informalismo, sobre todo la estructura desordenada del cuadro, con otros figurativos como la figura humana⁹.

Había también un grupo de pintores muy interesados por el valor de la forma y su dinamismo que practicaban una pintura caracterizada por la geometría, el movimiento, la construcción espacial o las diferentes maneras de incidir la luz sobre las formas geométricas intentando buscar la depuración de todo lo anecdótico. Un arte conceptual que realizaron artistas como Pablo Palazuelo, Eusebio Sempere o los componentes del Equipo 57.

⁶ Ibídem. Págs 66 y 68.

⁷ JIMÉNEZ, José. “Esencialismo Individualista”. En el catálogo para la exposición *15 contemporáneos de El Paso*. La Coruña. Noviembre, 1998.

⁸ CALVO SERRALLER. Opus cit. Pág, 68.

⁹ Ibídem. Pág, 69.

Informalismo matérico.

José Caballero comenzó a experimentar en profundidad con las materias cuando entregó el encargo de la naviera Ibarra en la primavera de 1959. En realidad ya anteriormente había introducido materias en las obras sobre mesas y hierros españoles con los que había llegado a la abstracción, pero los paneles del barco supusieron un paréntesis en la evolución de su pintura al tener que retornar a formas figurativas. Esta circunstancia provocó que hasta 1959 no comenzara su etapa más abstracta.

A finales de los cincuenta José Caballero consiguió una mayor estabilidad económica e intentó abandonar casi todos los trabajos ajenos a la pintura que no le dejaban libertad para trabajar. Por fin había encontrado una manera válida de expresarse disfrutando plenamente de la pintura con las formas abstractas y la total incorporación de las materias como protagonistas absolutas del cuadro.



Fig. nº 149.- *La sangre del toro*. 1961. Óleo sobre lienzo. 89 x 116. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Las materias le habían interesado desde el principio de su carrera, ya desde las primeras obras introducía tierra en la pasta pictórica o trabajaba el óleo para darle mayor densidad, pero será ahora cuando comprenda toda la carga dramática que puede encerrar la

materia. Una vez que había llegado a la total deshumanización de las formas comenzó a incorporar arenas y otros elementos en la pintura que le dieran cuerpo y espesor sobre el que poder realizar marcas, rayones, muescas o hendiduras que otorgaran mayor carga expresiva a la obra. En estos momentos el pintor se preocupará solamente por los valores puramente pictóricos:

“Del cuadro no me interesa para nada la anécdota, sino los valores esenciales pictóricos, la luz, la materia, el color. Porque resulta que la problemática técnica ha sido desde siempre el caballo de batalla de la pintura. Lo único sujeto a más o menos vaivenes ha sido la expresión”¹⁰.

En 1959 recibió una beca de la Fundación Juan March para investigar con nuevos materiales. José se introdujo de lleno en el mundo de la materia y el resultado fue una serie de obras dedicadas a barreras de toros y a muros encalados:

“Las barreras de las plazas de toros durante otra temporada será el tema sobre el que trabaje con el apasionamiento de costumbre. Esas maderas de las barreras y de los burladeros donde se nota claramente la huella de los derrotes del pitón creando trágicas grafías, y manchas coaguladas de las cogidas”¹¹.

Comenzó a hacer barreras como una continuación de los cuadros sobre hierros y mesas: grandes líneas horizontales y verticales negras dividían la obra en espacios geométricos con diferentes tonos de color dentro de la gama de los rojos. Tanto las líneas negras como los espacios geométricos irán poco a poco difuminándose e incorporándose al cuadro.

Aunque estas obras tenían una estructura muy parecida a las anteriores la novedad radicaba en la introducción de materias como un elemento dramático. José Caballero pintó unos cuadros divididos en espacios geométricos con una textura de mucho relieve e imitando la madera, o incluso utilizando madera como soporte, y con orificios, raspaduras, manchas o señales, como si se trataran de auténticas barreras. Entre todas estas marcas destacaba la forma de la media luna, que en estas obras puede interpretarse como astas de toro, que ayudan a remarcar el carácter expresionista del cuadro. Como diría el pintor de nuevo vuelve a la tensión, pero a una tensión más mental¹².

¹⁰ MORA, Jesús. Un pintor de lo esencial. *Madrid*. 16 de diciembre, 1961.

¹¹ CABALLERO, José. Catálogo de la exposición del Banco de Granada. 1977. Pág. 61.

¹² *Ibidem*. Pág. 61.

José Caballero era un apasionado de los toros y siempre se había sentido atraído plásticamente por el mundo taurino. Le atraía fundamentalmente la belleza del espectáculo, el misterio que se encierra en el toreo que, como diría José Bergamín verifica la vida por la muerte.¹³ Porque en el ruedo está presente la vida en su máxima expresión, representada por el toro como fuerza de la naturaleza, pero también la muerte, el drama, la tragedia. Ese enfrentamiento entre la vida y la muerte, esa lucha contra el destino, representa la “poetización ineludible del misterio del hombre, de su vida y su muerte, ineludibles e inseparables a la vez”¹⁴.

Después de haber tratado el tema taurino de manera más figurativa en los paneles del barco, en este momento se introdujo de una manera absolutamente innovadora prescindiendo de toda referencia figurativa que mostrara los lances del toreo para resaltar, de manera desgarrada y aparentemente abstracta, la carga de tragedia, de tensión y de lucha que existe en el espectáculo taurino. Y será en las barreras en donde encuentre la expresión más viva de todo el drama que se desarrolla durante las corridas de toros:

“Las barreras son una de las cosas que más me atraen...Me emociona plásticamente la barrera. Me ofrece muchas posibilidades imaginativas. En ella es en donde se encuentra la parte trágica de los toros. Golpes, cornadas incumplidas...esas líneas que se crean. Un mundo con un lenguaje tan mudo como lo es el de la pintura”¹⁵.

Siguiendo este mismo planteamiento, aunque ya sin utilizar la geometría de forma tan rigurosa sino integrándola en la obra total, comenzó a hacer muros blancos¹⁶.

“Más tarde aparece otro tema obsesivo. Los muros blancos de Andalucía...Nada hay tan expresivo como esos muros blancos llenos de desconchones y vueltos a encalar una y otra vez. Ningún color me atrae tanto como el blanco si no es el negro. Nada me parece tan alucinante ni tan imaginativo como esa monocromía repetida hasta el infinito. Su expresividad responde al silencio de siglos del sufrido pueblo andaluz”¹⁷.

¹³ BERGAMÍN, José. *Al toro*. Hispánica de Bibliofilia. Madrid, 1983.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ D. OLANO, Antonio. “Otro Pepe Caballero”. *Pueblo*. 26 de febrero, 1962.

¹⁶ MORA, Jesús. *Opus cit*.

¹⁷ CABALLERO, José. *Opus. Cit*. 1977. Pág,62.

El muro blanco era un tema que había interesado a José Caballero desde niño¹⁸. Pero a partir de que Federico García Lorca le leyera por primera vez el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, se le quedaron grabados dos versos que fueron los que más le impresionaron del poema y que comentó largamente con el poeta. Así lo recordaba José Caballero muchos años después:

“Creo que lo que más me impresionó en las primeras lecturas fue: ¡Oh blanco muro de España/ Oh negro toro de pena!”. Yo le explicaba (a Federico) mi visión del muro largo, encalado y vuelto a encalar hasta lograr esas rugosidades, esas hoquedades, esos desconchones, que allí llamamos liches, vueltos a repasar nuevamente, convertidos en cal viva. Porque esos largos muros de cal andaluces son la vida misma, donde las heridas y las rozaduras son blanqueadas nuevamente sin revocar los desperfectos causados por el tiempo”¹⁹.



**Fig. nº 150.- Boceto para el cuadro
Blanco muro de España. Homenaje a Federico García Lorca.
1961. Témpera sobre papel.**

Ya hemos apuntado como el muro blanco fue durante la posguerra uno de sus mayores obsesiones, cómo lo representó en varias obras y sobre todo en una en que para remarcarlo introdujo la silueta de España formada por los desconchones²⁰. El largo muro que

¹⁸ D.OLANO. Opus cit.

¹⁹ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *¡Oh blanco muro de España!*. AMFTC.

²⁰ Se trata de la obra *Hombre en un estercolero* pintado por José Caballero en el año 1946.

separaba a España en dos mitades, que José Caballero siempre lo había tomado como una premonición de Federico de la Guerra Civil²¹, lo va a retomar ahora como el símbolo de la gran ruptura que se produjo en España con la contienda, el gran muro que se levantó con la llegada de Franco: muro de silencio, muro de separación, paredón de ejecuciones. El pintor afirmaba en ese momento: “el blanco muro de España, que a veces es negro, a mí me interesa una barbaridad”²². Por otro lado en este momento aparece la obsesión por el muro en muchos artistas españoles como último espacio ofrecido a la expresión de la rebelión, de la creación libre, de la palabra clandestina en la nueva sociedad reglamentada²³. Es un espacio que muestra su aspecto apresurado, la pobreza de los medios y el deseo violento de expresión²⁴ que tan en relación está con el informalismo.

Tanto con las barreras como con los muros José Caballero se sentía seguro. Después de un trabajo exhaustivo durante años, por fin había conseguido expresar lo que quería decir con un lenguaje propio. Un lenguaje, según afirmaba rotundamente el creador, que no era abstracto, que lo hacía teniendo en cuenta la abstracción pero partiendo siempre de una referencia figurativa. En realidad lo que hacía era despojar a la obra de elementos anecdóticos fijándose sólo en lo esencial, en los valores pictóricos: la luz, la materia y el color²⁵.

“Si en vez de hacer pintura realista la haces expresión y sentimiento, te dicen que eres abstracto. ¿Pero que hay más realista que los muros de España y los rojos de las barreras?”²⁶.

Esta obra no se puede clasificar ni como abstracta ni como figurativa ya que por un lado está realizada con elementos informalistas, donde no se distingue ningún elemento real, y sin embargo tanto las barreras como los muros encalados son elementos muy reales. La abstracción que practica José Caballero en estos momentos se basa en tres factores:

- La introducción de materias y objetos extrapictóricos que se funden con la propia pintura enriqueciendo su lenguaje expresivo y creando vivos contrastes de fuerza entre unas partes y otras y haciendo de la materia el signo angustioso de los años de incomunicación.

²¹ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Conversaciones con Federico (El Muro)*. AMFTC.

²² D.OLANO. Opus cit. 1962.

²³ GUIGON, Emmanuel. En el catálogo *Ciudad de Cenizas*. Diputación de Teruel, 1992. Pág. 29.

²⁴ Ibídem.

²⁵ MORA, Jesús. Opus, cit.

²⁶ D. OLANO, Antonio. Opus cit. 1962.

- La adopción de un punto de vista muy cercano que le permite representar con nitidez las señales y desperfectos que puedan tener las barreras o los muros. Desconchones, señales, raspaduras, rugosidades o manchas son la transposición de un mundo real y sensible en el que todo cabe; la tragedia, el paso del tiempo, la lucha por la vida, la ilusión, el fracaso o la muerte²⁷. Tanto la barrera como el muro tendrán de esta manera un carácter humanizado pasando a ser un símbolo perfecto del destino humano.

- Y la utilización monocromática del color: casi exclusivamente el blanco, para los muros encalados, y el rojo para barreras. Junto a ellos introducirá también el negro, el color de la sombra, con el que creará los grises realizando una pintura que al pintor le gustaba definir como de luces y sombras²⁸. El negro también lo utilizará para hacer signos, grafías y marcas que semejarán manchas de sangre coagulada o pequeñas y grandes líneas que acentuarán el dramatismo.

Por tanto estas obras son el resultado de dos tendencias: el expresionismo abstracto, por el uso de la materia, la línea y el color, y la geometría. Por un lado José Caballero tiene una clara inclinación hacia el trazo gestual realizando grafías, signos, líneas y rayaduras nerviosas sobre la materia en un intento de que parezcan fortuitas, al igual que ocurría con las obras de Fautrier, y por otro vemos como elemento imprescindible la geometría. El pintor estructura la obra mediante líneas geométricas buscando un orden. Esto hace que encontremos en la obra de este momento relación con la pintura gestualista de Hans Hartung o Pierre Soulages y la matérica de Fautrier, pero acompañado de una cuidadosa composición que en muchos casos seguirá el concepto de la división espacial que el pintor había aprendido de Torres García y admirado en Paul Klee.

Por otro lado también tenemos que tener en cuenta las obras que está llevando a cabo en esos momentos el pintor Antonio Tapiès en Barcelona. Son obras, algunas de ellas dedicadas también a muros y paredes, en las que juega un papel fundamental la materia y las diferentes texturas que se pueden conseguir en su superficie. Estas obras tienen puntos de contacto con las de José Caballero, sobre todo por el deseo de mostrarnos por medio de las materias los gestos anónimos que va realizando el paso del tiempo sobre las paredes. Sin embargo, aunque los dos pintores partan de una idea parecida desde el punto de vista plástico, su actitud ante la materia como realidad existencial es radicalmente distinta: Tapiès nos intenta mostrar la angustia vital resultado de la situación política; un ambiente asfixiante y sin ninguna esperanza en donde la vida no existe. José Caballero nos muestra, por el contrario, unos muros y barreras al aire libre en las que se refleja la luz del sol aunque también la sombra. Para José Caballero la vida existe, él lo ha comprobado, pero no pasa de forma tranquila sino que está cargada de tensión y en muchos casos de una gran tragedia.

Las barreras.

²⁷ AGUDO, José. "Un gran pintor expone en Santander". *Alerta*. Santander, 8 de mayo, 1962.

²⁸ MOREIRO, José María. "Pepe Caballero a media voz". *Blanco y Negro*. 31 de enero, 1978.

• **Sangre en la barrera 1960.** (Fig. 151)

Esta obra de 1960 fue una de las primeras que pintó sobre lienzo de esta serie. El pintor nos muestra un trozo de barrera de plaza de toros desde un punto de vista tan cercano que nos permite ver todos los detalles, elementos que normalmente nos pasarían desapercibidos pero que mostrados así invitan a reflexionar al espectador. Por medio de esas líneas, incisiones, grañas, manchas y huellas de los derrotes de los toros, se puede vislumbrar toda la tragedia que existe en el ruedo y que es una transposición de la lucha por la existencia.

La composición continúa el esquema de las obras dedicadas a mesas y hierros españoles con grandes líneas negras, horizontales y verticales, que dividen el espacio. Aquí, sin embargo, las líneas ya no son sobrepuestas sino que forman parte de la propia estructura del cuadro a través de la materia. Junto a ello las grandes manchas oscuras de sangre coagulada que actúan como signos del destino dramático. En esta obra, en que la composición es un elemento fundamental, encontramos que, debido a la intención de obra fortuita, todas las partes del cuadro cobran importancia. Las cornadas, las manchas de sangre, las rozaduras, pueden aparecer en cualquiera de las partes: desde el centro hasta las esquinas y los laterales y el pintor juega con esta percepción del espectador aunque todos los elementos estén muy equilibrados.



Fig. nº 151.- *Sangre en la barrera*. 1960.
Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 114.

· **Huellas en la barrera 1960.** (Fig, 152)

También de 1960 es un cuadro al óleo sobre tabla en el que seguimos encontrando las grandes líneas pero ahora más integradas. Ya no son ni tan oscuras, se acercan más al rojo oscuro que al negro, ni tan geométricas. El pintor ha buscado una mayor expresividad por medio de las líneas, semejantes a las verdaderas huellas de cornadas, y de la madera que utiliza como soporte como si de una auténtica barrera se tratara.

El espacio no está dividido de forma tan rigurosa sino con una estructura formada por diferentes partes como si estuvieran hechas de manera accidental. Junto a ello, actuando como elemento dramático, unos agujeros resultado de las cornadas fallidas que no han llegado a su destino final que es el torero. Al igual que en todas las barreras, en esta continúa con la gama de los rojos, un rojo oscuro muy matizado que alterna en algunas partes con un rojo violento para potenciar la visión trágica de la barrera.



Fig. nº 152.- Huellas en la barrera.1960.
Técnica mixta sobre tabla. 77 x 52.

· **Formas en la barrera 1962.** (Fig, 153)

Esta obra de 1962 pertenece a otra serie en la que se aprecia como ha evolucionado la manera de tratar el tema de la barrera perdiendo completamente las formas lineales y presentando una superficie de un rojo intenso con luces y sombras. Por medio de la materia el pintor construye unas medias lunas o astas de toro enfrentadas y un pequeño círculo de textura rugosa. En esta obra José Caballero ha conseguido una pintura más conceptual porque ya no nos está mostrando una barrera como hasta ahora, sino que da, por medio de la yuxtaposición de elementos, las astas de toro y el rojo sangre, una idea más mental del mundo de los toros.



Fig. nº 153.- *Formas en la barrera*. 1962.
Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 87.

En esta composición reúne dos de los elementos más emblemáticos de su pintura: por un lado la forma que arrancaba de las sandías, se transformó en gallos, en media luna y continuó evolucionando hasta convertirse en asta de toro, y por otro un pequeño círculo, forma geométrica que poco a poco irá cobrando mayor importancia hasta convertirse en protagonista de su pintura.

Los muros.

Aunque José Caballero no realizó tantos muros como barreras lo cierto es que sufrieron también una evolución. Al principio el pintor realizó algún muro integrando las formas geométricas en la obra total, pero en seguida volvió a utilizar grandes líneas grises y negras para la composición de la obra. Esto hace que en muchos casos los llamados “muros” en realidad sean cuadros en los que predominaban los tonos blancos y grises pero sin la idea primitiva de muro blanco. Entre las obras dedicadas a muros podemos destacar *Blanco muro de España* y *Muro quemado* de 1960, Cádiz, y *El punto sobre la i* de 1961.

- **Muro Blanco, 1961.** (Fig, 154)



Fig. nº 154.- *Muro blanco*. 1961. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 130.

En esta obra, conocida también por *Gran muro blanco*, está muy bien recogida la idea primigenia del pintor de realizar los muros blancos de Andalucía encalados, desconchados y vueltos a encalar una y otra vez. Aquí la materia juega un papel muy importante ya que la composición está realizada con ella, con las diferentes texturas y rugosidades que crea sobre la superficie del lienzo. Las líneas oscuras verticales y horizontales que dividían las barreras aquí están formadas por la masa de materia que crea las formas en relieve y no por el color que es el mismo en toda la composición: distintos tonos de blancos.

La obra esta centrada por una gran forma realizada con materia, que recuerda a un caballo, que divide el lienzo en varias formas geométricas. Tanto en esta forma como en los espacios que quedan entre ella la superficie aparece deteriorada por arañazos, desconchones y raspaduras sobre los que choca la luz creando sombras tremendamente expresivas.

· **La Mina Gris 1962.** (Fig, 155)

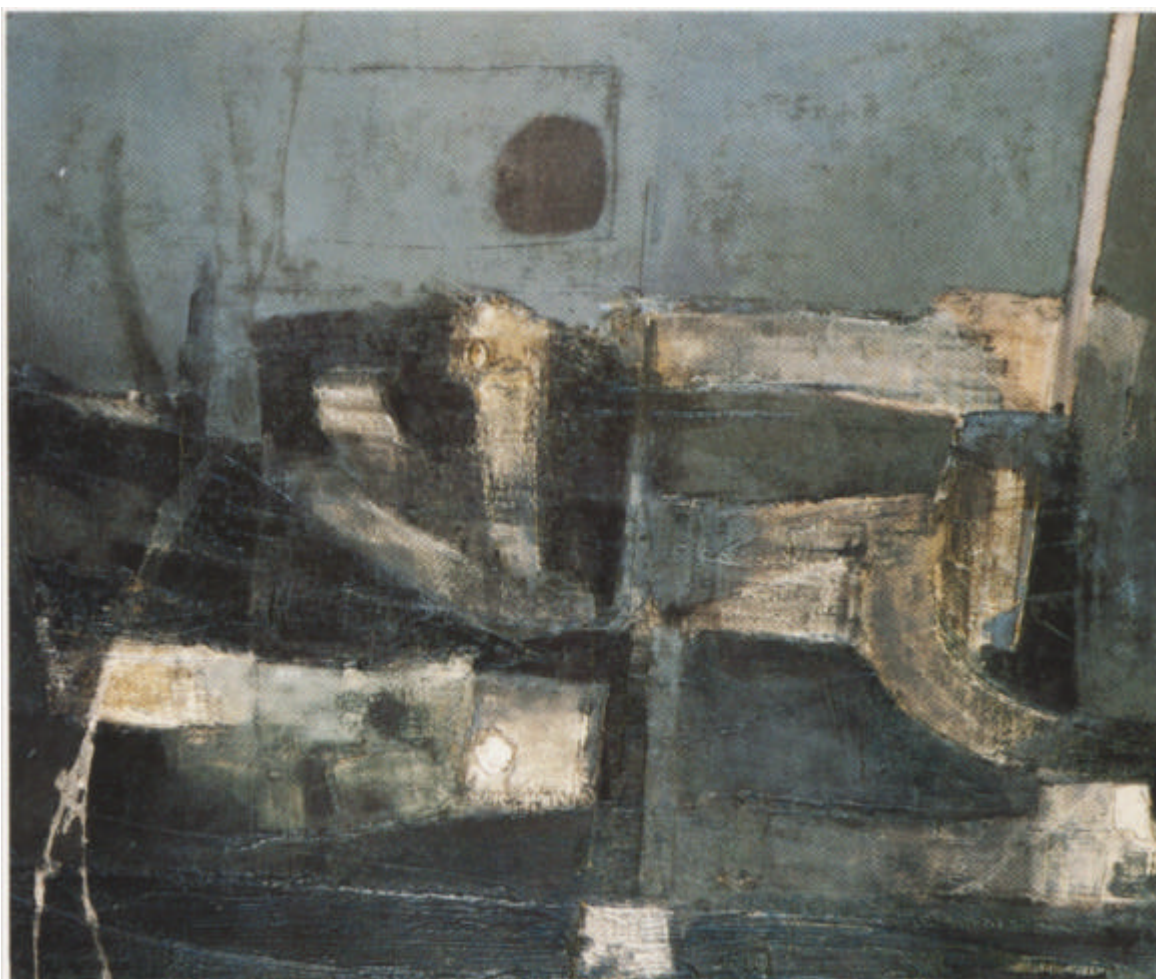


Fig. nº 155.- *La mina gris*. 1962. Técnica mixta sobre lienzo. 95 x 114.

De nuevo una obra en grises y blancos. Es una obra horizontal cuya composición está realizada con grandes líneas grises que dividen espacios geométricos en toda la gama de los grises. Por medio de esta gradación del gris el pintor intenta evocar la materia de las minas de Ríotinto y las canteras de Huelva como un recuerdo de su niñez. Esto lo consigue por medio de los colores y la división del espacio que recuerdan las minas, las carretillas y las cortas de mineral que tanto le fascinaban en su infancia²⁹.

• **El punto sobre la i 1961.**
(Fig, 156)

En 1961 José Caballero pintó esta obra como homenaje a José Bergamín, uno de sus mejores amigos y uno de los primeros exiliados que había vuelto a España. En este cuadro el pintor hace una síntesis de las dos tendencias; por un lado se enmarca dentro de los “muros” por la gama de colores utilizada, pero sin embargo muestra una concepción espacial muy geométrica como las barreras.

Sobre la materia gruesa y seca, José Caballero realiza hendiduras de formas rectas tanto horizontales, que dividen el cuadro en franjas, como verticales u oblicuas para unir las franjas. Estos espacios van pintados en blanco y en diversos tonos de grises hasta llegar al negro de alguna de las líneas y el pequeño círculo que le da título. La extraña geometría y los diferentes tonos de grises con una marcada diferenciación de luces y sombras, crean un clima de inquietud y misterio que envuelve toda la obra.



**Fig. nº 156.- *El punto sobre la i.* Homenaje a José Bergamín.
1961. Óleo sobre lienzo. 130 x 130.
Museo Patio Herreriano. Valladolid.**

²⁹ VIDAL, Juan Carlos. “José Caballero: Los puntos sobre las íes”. *Los cuadernos de Arte*. núm, 28. Nov-Dic, 1984. Pág, 80.

José Caballero hizo varias exposiciones individuales con barreras y muros en esos años. La primera vez que las expuso fue en una muestra celebrada en la galería L'Entreacte de Laussane, en octubre de 1960³⁰. Posteriormente, en mayo de 1961, se organizó otra individual en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En Madrid se mostraron en marzo de 1962 en una exposición celebrada en la galería Prisma y en mayo de ese mismo año en la galería Sur de Santander. Por fin se realizaría una última exposición en la Henry Gallery de Washington en marzo de 1963³¹.

Para el catálogo de esta última se tradujo el texto que Jaime del Valle - Inclán había escrito para la exposición en la Galería Prisma de Madrid³² en donde relató el proceso creativo de José Caballero:

“Pepe Caballero no premedita, prevé. Sabe con obcecada certeza, con terca claridad, donde está el cuadro, el cuadro que va a pintar, el que está pintando. Pero los caminos no llegan hasta él, hasta la obra perseguida, se bifurcan, se ocultan, se pueblan de encrucijadas, de inesperadas posibilidades, de tentadores hallazgos...y es preciso cercenarlos, destruirlos, rechazarlos para alcanzar la propia exigencia del cuadro, del cuadro previsto. Para ello es necesario polarizar totalmente la voluntad y obedecer fielmente, humildemente a un secreto dictado”³³.

Esta obra fue recibida con sorpresa por la crítica. Resultó muy chocante que un dibujante tan extraordinario, abandonara las formas figurativas para meterse de lleno en la abstracción. Sin embargo José Caballero sólo quería libertad para expresarse de la manera que necesitara en cada momento:

“Rehuyo, rechazo el encasillamiento. Tuve punto de partida figurativo, intención que prevalece en mi pintura. A través de ella trato de expresarme de acuerdo con las exigencias de mi época”³⁴.

³⁰BUH. “Maxwel, Chaim Debossens, David Burnand y José Caballero”. *Tribune de Laussane*. 2 de noviembre, 1960.

³¹ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. “Éxito de Pepe Caballero en Estados Unidos”. *Pueblo*. 27 de marzo, 1963.

³² En Washington se expusieron las obras *Homenaje a Zurbarán*, *La mesa*, *Interior español*, *Tendido de sol y sombra*, *Palos de Moguer*, *Muro quemado*, *Pared roja*, *El espino*, *Muro manchado*, *La cerca*, *El toro júbilo*, *Pequeño muro blanco*, *Canarios en las barreras*, *Barrera de sol*, *Barrera de sombra*, *Barrera trágica* y seis acrílicos de la serie *Color y configuración de España*.

³³ VALLE - INCLÁN, Jaime. Opus, cit.

³⁴ AGUDO, José. “Un gran pintor expone en Santander”. *Alerta*. 8 de mayo, 1962.

En la abstracción había encontrado una gran libertad para pintar:

“La abstracción es un medio de expresión que permite toda la libertad porque no necesita de referencias reales o figurativas”³⁵.

En las reseñas de estas exposiciones se destacaba el profundo sentido poético de los cuadros. Las obras abstractas de José Caballero, a pesar de tener valores muy plásticos, seguían conservando ese temblor poético que les daba personalidad propia³⁶.

“Está ahora más cerca de lo que podríamos llamar pintura pura que cuando cultivaba el surrealismo. Esta pintura de ahora se apoya únicamente sobre valores plásticos. Y como Caballero tiene una naturaleza poética, esta pintura, casi aséptica, está penetrada de poesía”³⁷.

También se constataba que a pesar de que se podían incluir dentro del movimiento abstracto, en muchos cuadros se encontraba la realidad externa³⁸. Hay otros críticos que celebraban la evolución que había sufrido la pintura de José Caballero que parecía que había encontrado ya su verdadero camino³⁹. Por fin habrá alguno más reaccionario que encuentre imperdonable que José Caballero realice esa pintura⁴⁰.

José Caballero afirmaba que lo que deseaba era reflejar su momento y que para ello se servía tanto de la pintura figurativa como de la abstracta. A la pregunta de si había abandonado la figuración el pintor contestará:

“Pienso que evolucionar no es abandonar. Cuando me pongo a pintar no me interesa utilizar una tendencia establecida ya de antemano, y ni siquiera me interesa saber cuál es su

³⁵ Ibídem.

³⁶ L de A. “José Caballero en el Museo del Parque”. *El Correo Español. El pueblo vasco*. 19 de mayo, 1961.

³⁷ Ibídem.

³⁸ J de B. “José Caballero. (Museo del Parque)”. *La Gaceta del Norte*. 22 de mayo, 1961.

³⁹ EGGERS, J. A. “José Caballero en el Museo de Bilbao”. *Revista Artes* n° 4. 23 de junio, 1961.

⁴⁰ RAMÍREZ DE LUCAS, “José Caballero en su momento crítico”. *Arquitectura*. Núm. 40. Abril, 1962. Pág. 52.

encasillamiento posterior. Me importan tanto los elementos figurativos como los que no lo son, con tal de que al final sean “pintura”. Yo no pienso lo que hago, yo pinto “lo que pienso”...No he sido sordo a los acontecimientos que he vivido y que han influido en mi vida y en mis medios de expresión, viviéndolos profunda y apasionadamente e incorporando de ellos lo que pudiera tener una afinidad con mi criterio⁴¹.

Con esta obra participó también en varias exposiciones colectivas entre las que se pueden destacar: *36 pintores españoles*, celebrada en la Maison de la Pensée Française de París en 1961, como un recuerdo de los veinticinco años del comienzo de la guerra del 36, *Spanish Maler der Gugenwade*, organizada por la galería Prisma de Madrid en 1962. Fue esta una muestra itinerante que se expuso en las principales ciudades alemanas en la que junto a la de José Caballero se mostraba la obra de María Antonia Dans, Fernando Sáez, García Ochoa, Barjola y Mompó. También de 1962 es la exposición *20 años de pintura española*, organizada por el Ateneo de Madrid, que recorrió varias ciudades españolas y en la que José Caballero mostró la obra *Sangre en la barrera*.

En 1964 fue invitado a participar en la exposición *Pintores españoles contemporáneos* en la Feria Mundial de Nueva York, cuyo comisario, Miguel García Sáez, seleccionó la obra *Muro blanco*⁴².

Y en 1965 participó en *Pintura Española del siglo XX*, organizada por el Ministerio de Educación en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, con las obras *Configuración I* y *Configuración II*, obras matéricas con tierras y blancos sobre fondo negro.

José Caballero y la pintura informalista.

José Caballero llegó a la abstracción desde el surrealismo por sus pasos contados. En el momento en que comprendió que el surrealismo era un callejón sin salida, fue despojando la obra de elementos superfluos, abandonando todo componente literario, deshumanizando las formas, hasta llegar a unas obras con total ausencia de figuración en las que los elementos fundamentales eran la estructura y la materia.

Aunque hacia 1965, como consecuencia de un encargo, volverá a practicar un cierto tipo de figuración muy expresionista, ahora la figuración ya no le va a interesar como un

⁴¹ DELAESPADA, Julio Ignacio. Opus cit.

⁴² Carta de Miguel García Sáez a José Caballero del 22 de abril, 1963. AMFTC.

elemento para desvelar sus sentimientos o para atacar la realidad del mundo exterior sino por razones puramente plásticas. En sus obras ya no va a haber argumento sino sensaciones, en un intento de que el espectador tenga una impresión pictórica pura⁴³. Sin embargo va a seguir con la idea, que tenía desde la época surrealista, de querer mostrar las cosas que no se ven a simple vista: Con la materia y las formas abstractas va a profundizar más en la angustia de la condición humana y en la realidad que le rodea pero conservando siempre, como algo intrínseco, el lirismo y el misterio que desde un principio emanaba de sus obras.



Fig. nº 157.- Cádiz. 1961. Óleo sobre lienzo. 77 x 110.

Para José Caballero su obra, y también la de muchos otros pintores españoles, no será nunca abstracta sino que responderá más bien a un expresionismo no figurativo. Un lenguaje convenido cargado de intencionalidad para decir, y en muchos casos denunciar, aquello que no se podía gritar. La abstracción llegó a ser en su momento, al menos en España, una forma completamente aceptada entre los grupos más o menos de iniciados de inconformismo hacia lo establecido. Sin embargo, desde el poder nadie entendió la abstracción ni encontró en ella ningún signo de ataque. Según José Caballero:

“El hecho de la abstracción significaba en sí misma una rebeldía, pero paradójicamente el régimen que no lo entendió

⁴³ Ibídem.

nunca, ni en su forma, ni en su contenido, decidió apoyarlo y hasta promoverlo de una manera estúpida por su parte. Había convertido este movimiento en un producto más de consumo o de inversión. Esta pintura que significaba un modo más de combatir al propio régimen. Pero el régimen sin ninguna preparación intelectual, la aceptó, porque aparentemente no le atacaba y le servía para, de una manera falsa, dar una versión más libre de ellos mismos al exterior⁴⁴.

A pesar de que la obra de José Caballero está muy relacionada con los demás pintores que practicaban la abstracción y el informalismo, también es cierto que en su obra existen ciertas características, debido sobre todo a su formación en la España de la preguerra, que le dan peculiaridad y dificultan su ubicación.

Los pintores informalistas españoles o habían nacido algunos años después que José o se habían incorporado al mundo artístico en los años de la posguerra por lo que su formación y su salida al mundo había estado profundamente marcada por la guerra y la posguerra. Esta vivencia tan dura durante la infancia y adolescencia marcará la pintura de esta generación que hundirá sus raíces en la del 98 y en la idea de la derrota y dureza de España⁴⁵.

Durante los años cuarenta los intelectuales falangistas se ocuparon de recuperar la Generación del 98 en un intento de entroncar con la tradición española pasando por encima de las generaciones inmediatamente anteriores. En la posguerra se intentó borrar la labor y la obra de la generación del 14 y del 27 a cuyos miembros o no se les podía ni siquiera nombrar, se les ignoraba o se les intentaba incluir dentro de las coordenadas del régimen. No es difícil por tanto comprender que para los jóvenes de entonces el entronque con la tradición española se hiciera a través de los intelectuales del 98, concretamente de Unamuno,⁴⁶ pasando por alto todo lo que había habido en España durante el primer tercio de siglo, incluido lo más renovador y moderno de las generaciones del 14 y del 27, que a penas se conocía. Como afirma Valeriano Bozal, “La Guerra Civil, no menos que la Segunda República o los años de la Dictadura del General Primo de Rivera constituyen un arcano a principios de los sesenta”⁴⁷.

⁴⁴ CABALLERO, José. Catálogo de la exposición Antológica del Centro Cultural de la Villa. Madrid, 1991. Pág. 347.

⁴⁵ LLORENS, Tomás y BOZAL, Valeriano. “Introducción”. *España. Vanguardia Artística y Realidad social: 1936- 1976*. Pág. XVI. Citado por Calvo Serraller, Opus cit, pág. 63.

⁴⁶ Bozal dirá exactamente: “La labor realizada por Millares y Saura durante este periodo, por ejemplo, nunca podría ser comprendida sin hacer referencia a las amplias discusiones, habidas en los medios intelectuales españoles de este momento alrededor de dos temas principales: a) el llamado “problema de España”, que empezó a ser objeto de atención a principio del decenio de 1950 como resultado de una revisión y una reinterpretación polémica de la “Generación del 98”, y b) el problema filosófico de las raíces éticas de la libertad individual (tema que debe ser relacionado también con la “Generación del 98” - en especial Unamuno-, pero que fue alentado también por la lectura de los existencialistas”.

Sin embargo será en esta época, principios de los sesenta, cuando se comience a intentar cubrir ese vacío. En el terreno artístico vino sobre todo de la mano de José María Moreno Galván, crítico de arte de formación autodidacta que había bebido en las fuentes de las vanguardias. Moreno Galván publicó en 1960 un libro titulado *Introducción a la pintura española actual*⁴⁸ que es una interpretación global de la pintura en nuestro país vista desde el punto de vista de la modernidad. Ese mismo año, Moreno Galván organizó varias exposiciones en la Galería Darro de Madrid con la intención de dar a conocer la pintura de las vanguardias históricas en la capital de España como la titulada *Negro y Blanco* que fue la primera ocasión después de la Guerra Civil en que pudieron contemplarse estas obras públicamente⁴⁹. En la muestra se expusieron esculturas de Alberto, Ángel Ferrán, Gargallo, Manolo Huguet y Planes y obra sobre papel de Picasso, Manuel Ángeles Ortiz, Barradas, Bores, José Caballero, Caneja, Cossío, Dalí, García Lorca, Moreno Villa, Benjamín Palencia, Ponce de León, Torres García y Vázquez Díaz, entre otros muchos.

Algunos críticos no dejaron de reseñar lo apropiado de mostrar estas obras para que pudieran conocerlas los artistas jóvenes:

“Esta exposición tiene, entre otros méritos, el de la oportunidad. Son muchos los jóvenes artistas españoles que hoy creen que ellos solitos han descubierto el Mediterráneo; que inmediatamente antes que ellos, España era un solar yermo para el arte vivo; que las generaciones precedentes carecían de curiosidad, inquietud, ambición y espíritu combativo...”⁵⁰

Pero José Caballero, aunque joven todavía, conocía muy bien la riqueza de aquellos años. Nuestro pintor tenía una formación muy diferente; había llegado al Madrid republicano con unas vivencias muy enraizadas en el ambiente andaluz y en seguida había contactado con el núcleo mismo de las vanguardias. Aunque mucho más joven que los miembros de la generación del 27, toda su educación artística se había llevado a cabo en ese ambiente. Por un lado los poetas, sobre todo Federico García Lorca y Pablo Neruda, que le descubrieron la riqueza del mundo poético aplicado a las artes, y por otro los grandes maestros que tuvo en

⁴⁷ BOZAL, Valeriano. Opus cit, 1995. Pág. 366.

⁴⁸MORENO GALVÁN, José María. *Introducción a la pintura española actual*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1960.

⁴⁹La exposición *El arte español entre 1925 y 1935. Entre la exposición de artistas ibéricos y el ADLAN* fue inaugurada en abril de 1960 en la Galería Darro de Madrid, entonces asesorada por Moreno Galván. FIGUEROLA FERRETI. “Arte español 1925- 1935”. *Arriba*. 13 de abril, 1960 y SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. “Pintura española. Periodo 1925- 1936”. *Pueblo*. 12 de abril, 1960.

⁵⁰ ARBÓS BALLESTER, Santiago. “Exposición de Arte Español 1925- 1935”. *Abc*, 24 de abril, 1960.

pintura, Vázquez Díaz, Torres García y Alberto Sánchez, fuertemente implicados en la renovación artística.

En aquellos años José Caballero vivió en un ambiente despreocupado en donde se le daba una importancia primordial a la amistad, a la camaradería y a la alegría de vivir. José estaba acostumbrado a confiar en la gente y a comunicarse abiertamente y todo ello quedaba reflejado en su obra. Sin embargo con la guerra ese entorno se perdió, desapareció para siempre y fue sustituido por un mundo hostil y desconfiado. La obra de José Caballero cambiará como cambiará su vida, pero este cambio no incidirá sobre su sólida formación que no cambiará nunca y que se seguirá reflejando a lo largo de todas las etapas de su obra impregnándola de una sutil continuidad. Como el propio José Caballero afirmaba en los años cincuenta:

“Todo ha cambiado, pero lo que representa un idealismo, continuará firme sobre todas las crisis y mi puro concepto no ha recibido un solo impacto que lo haya hecho vacilar; por tanto la línea de continuidad no sólo no se rompe, sino que se sobrevive”⁵¹.

Podemos afirmar que la obra matérica de José Caballero es el resultado de la lógica evolución de las vanguardias. Aunque plásticamente utilice los mismos elementos que los pintores de su generación: la materia como elemento fundamental, trazos gestuales y una fuerte geometrización, sin embargo nuestro pintor no va a reflejar, como lo harán ellos, la tragedia de España como un sino inherente a ella, sino que él, desde la grandeza de un tiempo fugaz que había vivido, nos intenta mostrar el horror de una guerra que ha venido a borrarlo todo. El pintor intenta denunciar, más que la alienación del pueblo español, la esterilidad de la guerra y de lo que ha traído como consecuencia: la guerra como aniquiladora de la vida y de la cultura.

Esta idea no es nueva en la plástica de José Caballero. Las obras de este momento van a responder a la misma idea que ya intentó transmitir en las ilustraciones surrealistas que sirvieron de portada a *Vértice*, realizadas en plena guerra, y a alguno de los pocos cuadros que pintó en la posguerra como *Hombre en un estercolero*.

José Caballero era uno de los pocos pintores de los que se quedaron en España después de la guerra que, habiendo pertenecido a las vanguardias históricas y penetrado en el núcleo mismo del surrealismo, había evolucionado hasta llegar a la no figuración. Aunque utilice un lenguaje que podríamos incluir dentro del informalismo, al tiempo que hunda sus raíces en la más pura tradición española, sin embargo su manera de hacer va a ser distinta a la de los otros pintores informalistas españoles. No sólo porque su intención sea sobre todo expresar la ruptura que supuso la guerra, sino también porque, debido a su relación con los poetas, José Caballero otorgará a sus obras un refinamiento y un lirismo muy alejado de otros

⁵¹ SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *Pintura española contemporánea*. Madrid, 1954. Pág. 90.

pintores informalistas españoles que, en general, seguirán una línea desgarrada en conexión con la veta tremendista española.

Esta singularidad de la pintura de José Caballero, unida al veto que sufrió durante el franquismo para sacar su obra fuera de España a bienales y exposiciones, lo que impidió que recibiera el reconocimiento extranjero que lo hubiera colocado en una posición más acorde con su momento, ha provocado que algunos críticos e historiadores de estos últimos años hayan ubicado erróneamente su pintura queriéndole desligar de lo que fue realmente su etapa de esplendor artístico y reduciendo ésta tan sólo a su época de aprendizaje.

Es curioso comprobar, sin embargo, cómo su obra matérica y abstracta será perfectamente interpretada por aquellos que habían vivido el ambiente cultural español en los años anteriores a la Guerra Civil y que por tanto sabían muy bien lo que significaba su pérdida.

José Bergamín era uno de los personajes más críticos que había en la España en los años cincuenta y por ello no tardó mucho tiempo en tener que volver a exiliarse, en 1962. A Bergamín no le gustaba la pintura abstracta ya que para él era Picasso el pintor que mejor expresaba su momento. A pesar de ello en la pintura matérica de José Caballero y en sus decorados para *Yerma*, que siguen la técnica de las obras sobre muros, encuentra una forma de expresión muy cercana a sus sentimientos:

“Sus lienzos nos inquietan vivamente. Halagan nuestra sensibilidad con la finura de su trazo y la delicadeza de matices en el color que las armoniza....Lo que por esos grandes lienzos iluminados llegaba a lograr la pintura - siempre pintura - de José Caballero en la representación teatral de YERMA fue expresar lo más esencial, lo íntimo y profundo, lo radicalmente poético de la ficción dramática de Lorca. Se diría desenmascarándola paradójicamente en el teatro: desnudándola de sus propios excesos imaginativos, para darnos más pura, más viva la voz del poeta en su secreto canto... Contra tanta jerigónica gitanería comercial del “abstraccionismo”. Le seguimos en sus lienzos ansiosamente, mirándonos con esa misma ansiedad con que él se encierra en ellos. Tratando de penetrar su profundo enigma. Que es el hombre que a esa búsqueda de la verdad en la luz se lo juega todo”⁵².

Pablo Neruda es otro de los poetas que había conocido muy bien muy bien el ambiente del Madrid de los años treinta e interpretó perfectamente su pintura. En 1970 Neruda escribió un poema a José Caballero, con motivo de su exposición en la galería de Juana Mordó, en el que después de referir todo aquello que ha perdido, define certeramente la personalidad artística del pintor y expresa de manera lírica la intensa relación que encuentra entre la pintura de José Caballero de esos momentos y la época que él vivió en España antes de la guerra y la tragedia que vino después:

⁵² BERGAMÍN, José. Pintura desenmascarada. *Índice*. Nº 160. Madrid, febrero de 1962.

A José Caballero, desde entonces.

Dejé de ver a tantas gentes,
¿por qué?

Se disolvieron en el tiempo.
Se fueron haciendo invisibles.

Tantas cosas que ya no veo,
que no me ven. Y ¿por qué?

Aquellos barrios con barricadas
y cuerdas flotantes
en los suburbios del aceite.

Dejé la calle de la Luna
y la taberna de Pascual.

Dejé de ver a Federico.
¿Por qué?

Y Miguel Hernández cayó
como piedra dura en el agua,
en el agua dura.

También Miguel es invisible.

De cuanto amé, qué pocas cosas
me van quedando para ver,
para tocar,
para vivir.

¿Por qué dejé de ver el frío
del mes de enero, como un lobo
que venía de Guadarrama
a lamerme con una lengua
a cortarme con su cuchillo?

¿Por qué?

¿Por qué no veo a Caballero,
pintor terrestre y celestial,
con una mano en la tristeza
y la otra mano en la luz?

A ese le veo.

Tal vez más entrado en la tierra,
en el color, en el silencio,
enamorado, anaranjado,
viviendo un sol sobreviviente.

Así es.

A través de él veo la vida
que dejé de ver para nunca.

La dicha que yo no perdí
(porque aprendí las cosas
luchando).

A través de su tinta ardiente
y de su arcilla delirante,
a través del puro fulgor
que lo delata,

veo lo que amé y no perdí,
y sigo amando:
calles, tierras, dulzura, frío,
la sepulcral Plaza Mayor,
el tiempo con su larga copa.
Y en el suelo una rosa blanca,
ensangrentada.⁵³

Así mismo en el prólogo de *Océana*, el libro de poemas de Pablo Neruda para el que José Caballero realizó unas litografías, el poeta chileno afirma de forma poética la intensa relación que hay entre ellos y que evidentemente viene de los años de juventud en que se trataron asiduamente:

“He confiado a José Caballero la designación de mi
OCÉANA por razones infinitesimales que nos conciernen:
Somos de algún modo contradictores sistemáticos, orgánicos
de nuestra época: En poesía o en pintura, tinta o tintura, nos
opusimos al núcleo marginal del mundo y quisimos anticipar el
reinado del sol.”⁵⁴

También Rafael Alberti, desde el exilio de Roma, escribirá un poema sobre la pintura de José Caballero, cuyos primeros versos están formados uniendo los sugerentes títulos de los cuadros de José Caballero. Después de ello Alberti hace una descripción del horror de la Guerra Civil y de la tristeza de haberla perdido. Todo esto lo ve a través de la obra de José Caballero:

⁵³ NERUDA, Pablo. *Geografía Infructuosa*. Losada. Buenos Aires, 1972.

⁵⁴ NERUDA, Pablo. *Océana*. Tiempo para la Alegría. Madrid, 1971.

Algo de José Caballero 1970

Sangriento Agamenón,
 la guerra es fango
 y piedra de tormentas
 y luna de dos fríos por la ardiente
 amarilla llanura infranqueable
 -oceana marina- como un muro.
 Siempre, siempre salpica la sangre de los toros
 y hay madera quemada
 y verte, Federico, y ya no verte, Ignacio,
 y el plomo, Federico, como plata ya muerta,
 sin luna de dos fríos en la larga
 oscura noche de Nazim Hikmet.
 La guerra es fango y luto
 por un desconocido personaje en la noche
 de los vencidos, ay, la gran vigilia
 de aquel mil novecientos treinta y seis
 y un Felipe cualquiera pudriéndose, un segmento
 de círculo, alumbrando a Kheops, ya pirámide.
 Relieves planetarios,
 superficies lejanas,
 sólo vistas por ti,
 aradas solamente por tu mano
 con sus campos y ríos
 que no sabemos, cráteres y ojos.
 Pintura repujada, giradora, platos
 y mundo voladores ardiendo de escritura
 en negro puro en grises plateados,
 en azules metálicos y tierras
 achicharradas, rojos violentos,
 minas de acero y de carbón y oro
 y blancos naturales
 de un andaluz febril y vagabundo
 por espacios perdidos...y además otras cosas
 que no he podido ver ni puedo todavía
 porque vivo muy lejos...⁵⁵

Durante los años sesenta y setenta habrá también algunos poetas y críticos que comprenderán la profundidad de su pintura y el fuerte arraigo que tiene con la cultura española anterior a la guerra. El poeta José Manuel Caballero Bonald profundizará en su obra hasta

⁵⁵ ALBERTI, Rafael. *Algo de José Caballero*. Galería Juana Mordó. Madrid, 1970. Y en *Canciones del alto Valle del Aniene*. Buenos Aires, 1972.

llegar a la esencia. Afirmará que se siente unido al pintor no sólo por ser los dos oriundos de la Andalucía Atlántica, lo que seguramente ayudaba para su comprensión, sino también porque estaba interesado por unas claves de la cultura popular que a él también le atraían⁵⁶. La cultura popular como reflejo de la espiritualidad del pueblo.

En el terreno de la crítica será José María Moreno Galván uno de los que mejor entiendan la pintura de José Caballero. Esto no es de extrañar debido a que Moreno Galván tenía una formación alejada de los círculos académicos y hablaba de las obras sin necesidad de encasillarlas. Como afirma Valeriano Bozal:

“Moreno Galván fue uno de los pocos críticos que miró las obras concretas y habló de ellas, no se limitó a analizarlas historiográfica o ideológicamente, habló de los cuadros, de su cromatismo, de su textura, vio la pincelada y comprendió la dificultad de un lienzo virgen....Este ir a la obra misma, directamente y sin retórica, no era, ni es, muy habitual en los escritos sobre arte”⁵⁷.

Jaime del Valle Inclán⁵⁸ o Venancio Sánchez Marín⁵⁹ serán algunos otros de los que comprendan y lleguen al fondo de la pintura abstracta de José Caballero.

Escenografía de *Yerma*. 1960.

Durante los años sesenta José Caballero recibió numerosos encargos no sólo de escenografías sino también murales, vidrieras, paneles cerámicos e ilustraciones de libros. Como el pintor no quería abandonar la experimentación que estaba llevando a cabo en sus obras tratará de trasladar los logros conseguidos con la materia al escenario, a los murales e incluso a las ilustraciones.

A principios de 1960 le encargaron los decorados de *Yerma*. *Yerma* la iba a dirigir Luis Escobar por encargo del compositor italiano y director teatral Giancarlo Menotti, que deseaba que se estrenara en el festival de Ambos Mundos de Spoleto⁶⁰ del que era director.

⁵⁶ CABALLERO BONALD, José Manuel. “Marcos para la pintura de José Caballero”. *Fin de siglo*. núm. 4. Jerez de la Frontera. Marzo- abril, 1983.

⁵⁷ BOZAL, Valeriano. Opus. Cit. Pág, 367.

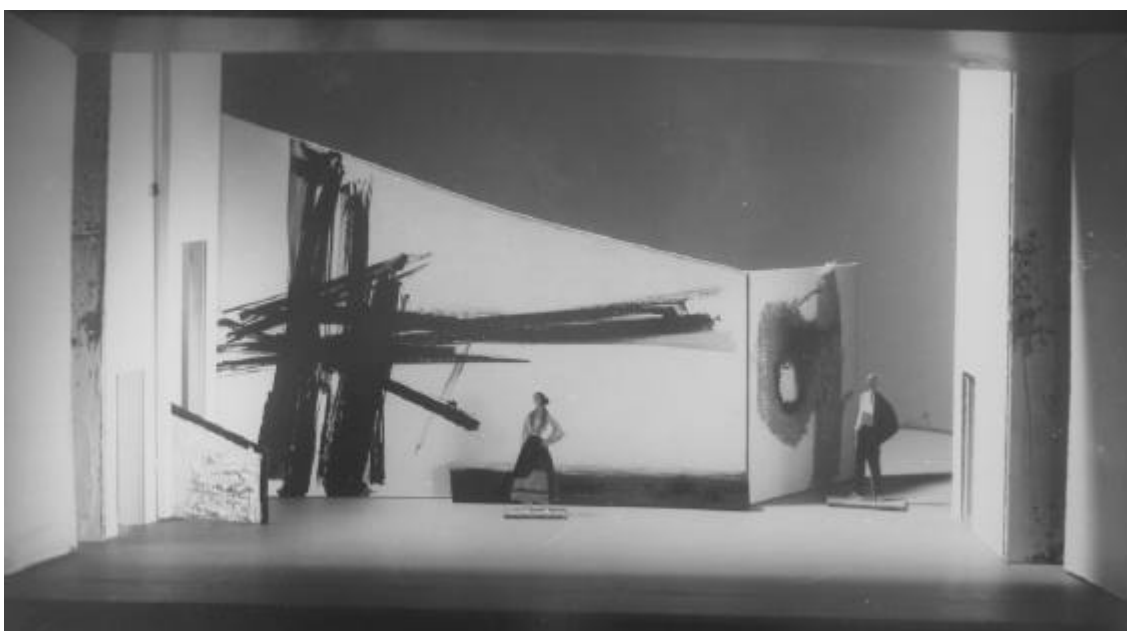
⁵⁸ VALLE- INCLÁN, Jaime. *José Caballero*. Galería Prisma. Madrid, 1962.

⁵⁹ SÁNCHEZ MARÍN, Venancio. “El pintor José Caballero”. Revista *Goya* nº 62. Madrid, 1964.

⁶⁰ ESCOBAR, Luis. *En cuerpo y alma. Memorias*. Madrid, 2000. Pág, 205.

Luis Escobar había aceptado montar la obra para el festival con la condición de poder estrenarla después en Madrid en el Teatro Eslava, que era de su propiedad⁶¹.

Pero el deseo de representar la obra de Lorca en España le trajo a Escobar muchas dificultades, no sólo por parte de la censura sino también por la familia de Federico García Lorca que si aceptaban la representación en Spoleto, no les parecía tan bien que en esos momentos se estrenara en España una obra de Federico. Al final aceptaron, convencidas de que el pueblo español debía conocer unas obras escritas para él, pero con una serie de condiciones entre las que se encontraba que los decorados y figurines debía realizarlos José Caballero.⁶²



**Fig. nº 158.- Maqueta de *La calle*. Yerma. 1960.
Museo del Teatro. Spoleto. Italia.**

Los hermanos de Lorca pensaban que José Caballero sabría interpretar el espíritu de la obra sin desvirtuarla y sin darle un carácter folklórico⁶³. Luis Escobar, que conocía a

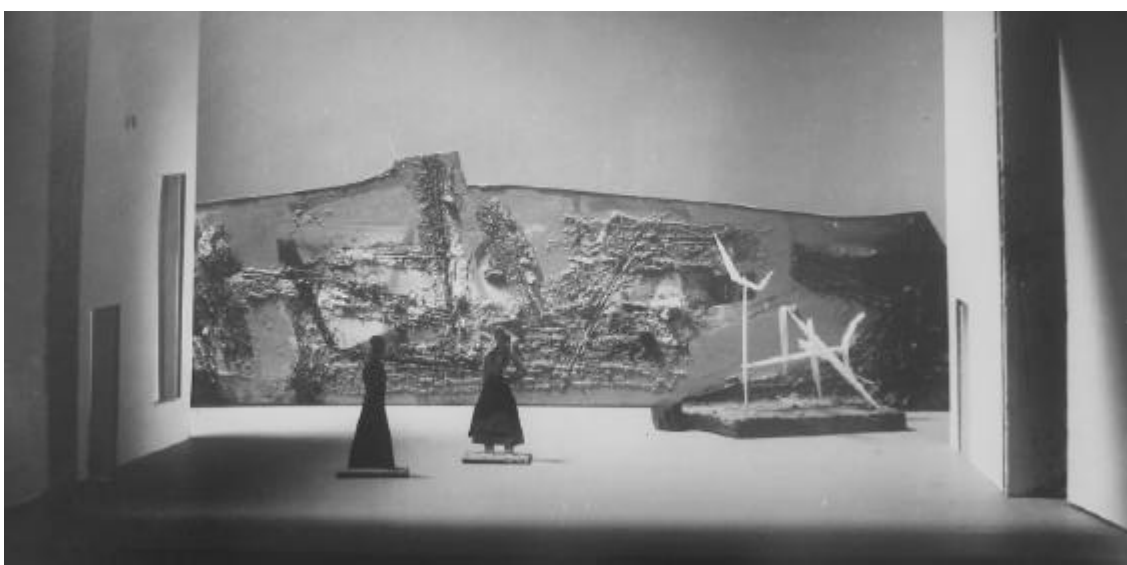
⁶¹ Ibídem. Pág, 205.

⁶² Ibídem. Pág, 206.

⁶³ Francisco García Lorca dice al respecto “Federico asoció a La Barraca, dentro de los límites de sus posibilidades a jóvenes pintores (Benjamín Palencia, José Caballero, Alberto), a los que ha habido que recurrir luego en España para poder lograr decorados de calidad. (José Caballero por ejemplo, dibujó los espléndidos decorados de *Yerma* en la representación de esta obra en el festival internacional de Spoleto, en 1960)”. *Federico y su mundo*. Madrid, 1981. Pág, 441.

José desde los años de la guerra, aceptó la propuesta y el pintor estuvo encantado de hacer los decorados y alguno de los figurines principales⁶⁴.

José Caballero realizó seis decorados: *La calle*, *El campo*, el cuadro de *Las lavanderas*, *La Casa del novio*, *La Cueva de la bruja* y *La Romería*, a los que trasladó las mismas inquietudes que tenía en la pintura de caballete. El pintor deseaba experimentar con las materias también en los decorados por lo que renovó la estética lorquiana y realizó unos decorados muy expresivos y personales en los que intentó remarcar el carácter trágico por medio del volumen, la geometría y el fuerte contraste de los colores utilizados: blancos, negros y tierras⁶⁵. Para crear las materias introdujo elementos como la paja, la arpillera, telas metálicas, arena y, algo muy típico en su teatro, los maderos negros que atraviesan el escenario, todo remarcado por el juego de luces.



**Fig. nº 159.- Maqueta de *El campo*. Yerma, 1960.
Museo del Teatro. Spoleto. Italia.**

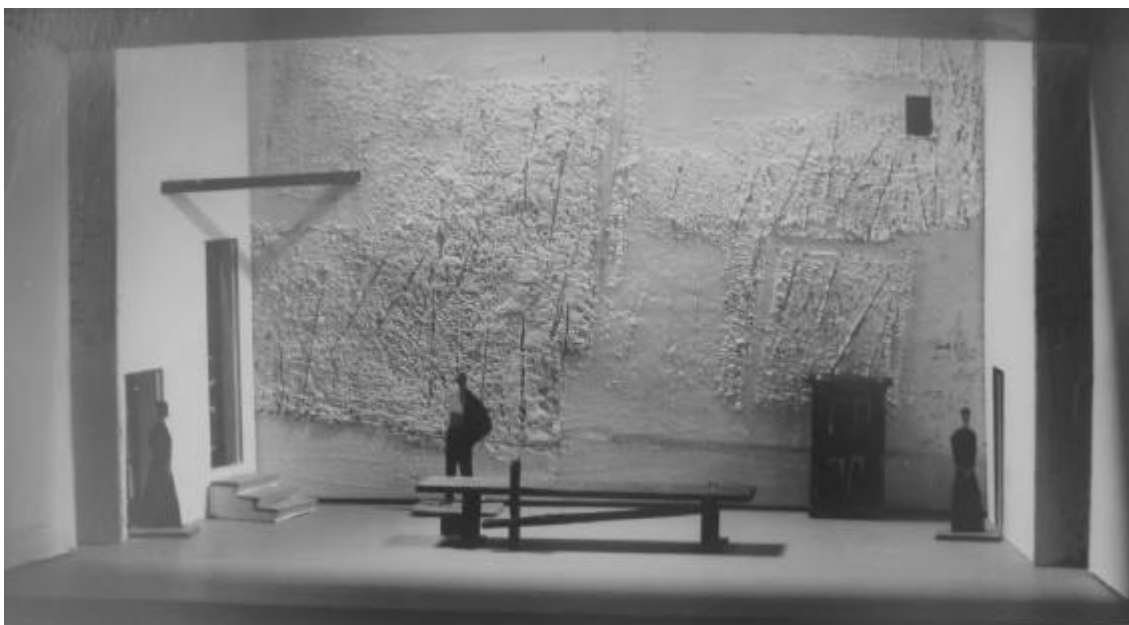
Los seis decorados presentan un gran fondo sobre el que están aplicadas las materias y adaptadas a cada uno de los momentos. Así en *La calle*, (Fig. 158), muestra un gran muro blanco sobre el que destacan unos gruesos trazos negros muy gestuales acordes con el informalismo. *El campo* presenta un fondo en grises y tierras con una materia muy trabajada sobre la que se crean fuertes contrastes de luces y sombras. En este decorado hay también una construcción completamente imaginaria, como si de un ápero de labranza se tratara, realizada con palillos de dientes de tamaño gigante⁶⁶. (Fig. 159)

⁶⁴ José Caballero creó los figurines de los protagonistas y el resto los realizó Ruppert Salvador.

⁶⁵ GÓMEZ SANTOS, Marino. "José Caballero premiado en el concurso para la decoración de la Ópera de Ginebra". *Pueblo*. 2 de julio, 1960.

Las lavanderas y el dedicado a *La Romería* presentan un gran muro con un profundo tajo que interpretamos como una alegoría de la tragedia de los personajes e incluso de su autor. De nuevo los colores ocre, las grandes masas de materia y los vivos contrastes de luces y sombras.

La casa del novio (Fig, 160) es una de las más bellas escenografías de la obra junto con el de *La calle*. Preside el decorado un gran muro blanco con grandes masas de materia sobre la que el pintor ha hecho unas incisiones verticales que al darles la luz parecen grandes líneas negras. Las líneas horizontales por el contrario están creadas con elementos volumétricos como un gran madero negro en una de las esquinas superiores del escenario y una mesa alargada también negra de líneas muy puras. Estas líneas negras quedan remarcadas por unos sobrios muebles, como la alacena y una silla, y las salidas de las calles que son dos huecos verticales.



**Fig. nº 160.- Maqueta de *La casa del novio*. Yerma, 1960.
Museo del Teatro. Spoleto. Italia.**

El decorado para la *Cueva de la bruja* (Fig, 162) está realizado a base de arpilleras y telas metálicas de diferentes colores rotas, rasgadas y pintadas encima. Para dar sensación de profundidad aparecen en primer término unos maderos apoyados sobre uno de los laterales y diferentes planos realizados con pequeños telones por donde se filtra la luz.

⁶⁶ Este tipo de construcciones hechas con palillos de dientes era algo que José Caballero hacía habitualmente en las reuniones que tenía con José Bergamín y otros amigos en “Casa Anselmo”. Allí cada noche realizaba una construcción diferente y al final la quemaba para ver cómo saltaban los palillos. En *Yerma* utilizó una de estas construcciones de tamaño monumental y posteriormente realizaría, siguiendo esta misma idea, el decorado del bosque de *Bodas de Sangre*.

José Caballero quedó muy satisfecho con los decorados de *Yerma* y sobre todo por la libertad con que había trabajado:

“Creo que cuando estuve más de acuerdo con mis realizaciones para teatro, propiamente dicho, fue cuando hice las escenografías para el teatro de Lorca, que conozco bastante bien...Pero creo que ha sido para la *Yerma* de Spoleto en 1960, donde mi concepto teatral y pictórico convergen más plenamente, respondiendo a un mismo momento y a un mismo sentido en el tiempo y en el espacio”⁶⁷.

José Caballero realizó también algunos figurines para los protagonistas: La loca, Yerma, La hembra, La vieja pagana, la cuñada 1ª, la cuñada 2ª, Juan y Víctor. Entre todos ellos destaca el figurín para “La loca” con una falda de mucho volumen remarcado por pedazos de arpillera y la camisa abierta dejando al descubierto los senos de la mujer recordando las figuritas femeninas de la cultura cretense, que representaban diosas de la feminidad. “La hembra” lleva un vestido estampado con clavos cruzados.



Fig. nº 161.- Escena de *Yerma* con el escenario de la casa del novio.

⁶⁷ CABALLERO, José. “Testimonio” en *Los pintores en el teatro*. Madrid, noviembre, 1987. Pág. 55.

Los decorados y figurines se realizaron en Italia a partir de los bocetos y las maquetas, que se conservan en el museo de Spoleto, de José Caballero. A Menotti⁶⁸ le entusiasmaron y en el estreno del Festival tuvieron un sonado éxito, reflejado por la abrumadora cantidad de artículos que se publicaron en la prensa del momento tanto italiana como española⁶⁹. Aurora Bautista, protagonista de la obra junto a Enrique Diosdado⁷⁰, afirmaba con gran modestia, puesto que para ella supuso un gran triunfo, que el verdadero éxito de *Yerma* había correspondido a los decorados de José Caballero que habían recibido un cerrado aplauso cada vez que se levantaba el telón⁷¹. La crítica los elogió de una forma unánime.



**Fig. nº 162.- Maqueta de *La cueva de la bruja. Yerma*, 1960.
Museo del Teatro. Spoleto. Italia.**

⁶⁸ ESCOBAR, Luis. Opus. Cit. Pág. 206.

⁶⁹ Algunos de los artículos sobre la labor de José Caballero publicados en la época son: GUGLIELMINO, Gian María. "Entusiástica acogida a *Yerma* de Federico García Lorca". *Gassetta del Popolo*. Roma. 3 de julio, 1960.

D. P. "Yerma de Spoleto". *Gaceta Ilustrada*. 23 de julio, 1960.

CORTÉS CABANILLAS, Julián. "Victoria teatral de España en el Festival de Ambos Mundos". *Abc* 20 de julio, 1960.

TALARICO, Vincenzo. "Yerma di García Lorca tragedia dell'amore impossibile". *Telesera*. 5 de julio, 1960.

PROSPERI, Giorgio. "Instinto, ambición y folklore en la *Yerma* de García Lorca". *Il tempo*. 4 de julio, 1960.

RADICE, Raúl. "Yerma ha concluso in bellezza il Festival". *El europeo*. 14 de julio, 1960.

TADDEI, Renato. "Il drama della solitudine el della sterilità". *Momento-Sera*. 5 julio, 1960.

MARIOTTI, Arnaldo. "Yerma di Lorca". *Giornale di Matina*. 3 de julio, 1960.

TIAN, Renzo. "Yerma de García Lorca in edizione originale a Spoleto". *Il messaggero*. 5 de julio, 1960.

LAURENZI, Aulo. "In scena la sorella di Federico García Lorca". *La Nazione*. 3 de julio, 1960.

⁷⁰El papel de la vieja pagana lo realizó la hermana del poeta, Concha García Lorca

Yerma se repuso en el Teatro Eslava de Madrid en octubre de 1961⁷² también con Aurora Bautista y Enrique Diosdado como protagonistas. José Caballero tuvo que adaptar los decorados porque este teatro era más pequeño que el de Spoleto pero el resultado fue muy satisfactorio. El estreno estuvo rodeado de una gran polémica y a pesar de la fuerte presencia policial fue muy emocionante, según testimonio de Aurora Bautista, por ser la primera vez que se reponía a Lorca en nuestro país desde el final de la guerra. Cuando acabó la representación se levantó el telón con el escenario ocupado tan solo con un ramo de rosas rojas en el suelo y los aplausos duraron más de un cuarto de hora⁷³.

Los decorados de José Caballero tuvieron un sonado éxito también en España y José Bergamín escribió un artículo en el que remarcó el carácter expresivo y profundo de los decorados:

“En vez de recargar de mala retórica expresionista- como casi siempre hemos visto hacer en el teatro con las obras de Lorca- sus adherencias a un pintoresquismo superficial, quiso y supo eludirlas, disolverlas luminosamente a fuerza de afirmar sola, la forma lírica invisible en que la mejor poesía de Lorca se arraiga, se verifica y vivifica alimentada de su profunda savia, de su encendida sangre.....Su lenguaje pictórico (de Caballero) era coincidencia realísima con el del poeta, con su lirismo y dramatismo propio. Y hasta diríamos que, paradójicamente también - según el decir bíblico- se podían oír en la pintura las mismas imágenes lorquianas que en su poesía se ven”⁷⁴.

⁷¹ MEDINA, Tico. “Aurora Bautista regresa de Italia triunfante y contenta”. *Pueblo*. 14 de julio, 1960.

⁷² PÉREZ CEBRIÁN, JL. “Reposición de “Yerma” en el Eslava”. *Abc.*. 4 de octubre, 1960.

⁷³ Testimonio oral de Aurora Bautista.

⁷⁴ BERGAMÍN, José. Opus cit. 1962.



Fig. nº 163.- Escena del cuadro final de *Yerma*. 1960.

Bodas de Sangre. 1962.

Dos años después, en 1962, encargaron a José Caballero hacer unos nuevos decorados para *Bodas de Sangre*. Debía reinterpretar una obra de Lorca que ya había hecho en 1935 y al igual que en las ilustraciones del *Llanto*, que haría poco después, en estos decorados el pintor cambiaría radicalmente el estilo adaptándolo al lenguaje de ese momento.



Fig. nº 164.- Escena de *Bodas de Sangre* con decorado de José Caballero, 1962.

La obra constaba de seis decorados cada uno de ellos con una gama de color diferente⁷⁵.

Casa del novio- amarillo
Casa de Leonardo- azul
Cueva de la novia- Tierra y cal
Ceremonia de la boda- Rojo
El bosque- luces y sombras
Última escena- Todo blanco.

⁷⁵ ANÓNIMO. “Pepe Caballero realizará los multicolores decorados de “Bodas de Sangre”. *Pueblo*. 1 de octubre, 1962.

El pintor conocía perfectamente la obra porque Federico se la había leído varias veces con la idea de que llegara a comprender lo fundamental. Ahora, enriquecida esta visión con sus propias vivencias, es capaz de interpretar mejor la hondura del drama. Con un lenguaje abstracto mantendrá la fidelidad al espíritu del autor, al ambiente y al texto y calará en su expresión escénica.

Sin embargo en esta obra José no contó con tanta libertad como en *Yerma*. Debido a problemas de producción el pintor se sintió muy coaccionado y no pudo realizar todo lo que él hubiera deseado. De las seis escenografías que realizó tan solo quedó satisfecho con las dos últimas; *El bosque* y el *Último cuadro*, los únicos en los que hizo verdaderamente lo que él quería.

- **El bosque.** (Fig, 165)



Fig. nº 165.- Boceto del bosque de *Bodas de Sangre*. 1962.

Ya en la versión que hiciera en 1935, fue en la escena del bosque en donde introdujo un mayor atrevimiento puesto que lo realizó con grandes alfileres negros sembrados en la tierra. Ahora, siguiendo con los elementos puntiagudos sinónimo de tragedia, realizará un bosque a base de palillos de dientes gigantes y entrelazados. Los palillos ocupaban todo el escenario en una maraña de formas puntiagudas e hirientes anunciando la tragedia que se cernía sobre los personajes ya que recordaban la forma de las navajas que se iban a utilizar en el duelo entre los protagonistas. Durante este acto el escenario iluminaba un ciclorama que perdía intensidad a medida que se acercaba la noche.

• **Último cuadro.** (Fig, 166)



Fig. nº 166.- Boceto del último cuadro de *Bodas de Sangre*. 1962.

Para el último cuadro José Caballero desnudó todo el escenario del teatro hasta la chácena y lo dejó tal cual, sólo con sus muros originales cubiertos con materias blancas. La profundidad del escenario unido a un intenso juego de luces y sombras que se reflejaban sobre la rugosidad de los muros y columnas propios del escenario acentuó el dramatismo de la escena final.

La obra, dirigida por José Tamayo, se estrenó en el teatro Bellas Artes el 10 de octubre de 1962. No tuvo un resultado muy convincente para algunos críticos debido a la equivocada elección de los protagonistas, Paquita Rico y José Rubio y al montaje en general⁷⁶. Sin embargo los decorados de José Caballero fueron resaltados como lo más notable del espectáculo a pesar de que él no había quedado totalmente satisfecho con el resultado. Las escenas en las que había trabajado con más libertad, fueron las más alabadas por la crítica⁷⁷.

“Lo más notable lo constituyó la labor de José Caballero como escenógrafo. No solamente ha logrado unos decorados de extraordinaria personalidad, belleza y ambiente sino que también ha sabido resolver con extraordinario acierto todas

⁷⁶ Los otros actores fueron Pepita Serrador para la madre y Rafael Arcos.

⁷⁷ MARQUERIE, Alfredo. *Pueblo*. 11 de octubre, 1962.

BAQUERO, Arcadio. “*Bodas de Sangre* de Federico García Lorca en el Bellas Artes”. *El Alcázar*. 11 de octubre. 1962.

POMBO ANGULO, Manuel. “Reaparición de *Bodas de Sangre* en el Bellas Artes”. *La Vanguardia*. Barcelona. 12 de octubre, 1962.

las dificultades para los cambios que el escenario del Bellas Artes pueda ofrecer”.

Enrique Llovet, consideraba que el cuadro de la boda no estaba tan logrado pero sin embargo el último le parecía insuperable:

“Sólo alguien sabía anoche lo que debe ser la representación de una tragedia: José Caballero. Exceptuando el cuadro de la boda - sin ángel ninguno, que es lo único que no se le puede perdonar a Caballero - los otros eran admirables, y el último uno de los más bellos que se han puesto en pie en un escenario”⁷⁸.



Fig. nº 167.- José Caballero y María Fernanda en el bosque de *Bodas de Sangre*. 1962.

⁷⁸ LLOVET, Enrique. “Presentación de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca en el teatro de Bellas Artes”. *Abc*. 11 de octubre, 1962.

Nuevas ilustraciones para el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

En 1962 murió la tía Pepita, único familiar cercano que le quedaba a José, y dos años después, en febrero de 1964, se casó con María Fernanda en una ermita del pueblo alicantino de Denia. Siguió viviendo en su casa de la Avenida de América de Madrid, donde tenía el estudio, y a partir de entonces comenzó a pasar los veranos en una casa frente al mar en San Pedro de Alcántara, Málaga. Volvía de nuevo a vivir largas temporadas pudiendo contemplar el infinito mar que tanto le inspiraría.

En 1965 el editor italiano Ugo Guanda le encargó unas nuevas ilustraciones del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*⁷⁹. La idea era realizar una edición de lujo con un prólogo de Rafael Alberti e ilustraciones de José Caballero, para apoyar la salida de las Obras Completas de Lorca en Italia. Pero a finales de ese año, cuando pensaba comenzar a trabajar en el encargo, sufrió una importante intervención quirúrgica que las retrasó y en cierto modo las influyó.



Fig. nº 168.- José Caballero y María Fernanda el día de su boda en Denia el 29 de febrero de 1964.

Al pintor le diagnosticaron un tuberculoma en el pulmón derecho, residuo de una lesión tuberculosa de los años de posguerra, del que tuvo que ser operado de urgencia el 28 de diciembre de 1965⁸⁰. La operación la realizó el cirujano Plácido Duarte y aunque salió bien, durante la convalecencia tuvo graves complicaciones que le obligaron a permanecer hospitalizado hasta finales de marzo de 1966. Ese verano embarcó, junto a María Fernanda en un carguero que le

⁷⁹ Ugo Guanda pensaba realizar una edición de bibliofilia del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* con textos en italiano y en español e ilustraciones de José Caballero que al final no se llevó a cabo por el fallecimiento del editor. Sin embargo el pintor realizó las ilustraciones, que aún están inéditas, y son propiedad de la editorial italiana Rizzoli.

⁸⁰ GÓMEZ SANTOS, Marino. "Pepe Caballero, dos horas y media en el quirófano". *Pueblo*. 11 de enero, 1966.

llevó por todo el Mediterráneo visitando Italia, Grecia, Turquía, y otros países del Oriente Medio en donde encontró muchos motivos de inspiración.

Durante el tiempo que pasó en la clínica José Caballero se dedicó, cuando ya tuvo fuerzas, a dibujar intensamente haciendo sobre todo aguatinas y témperas, muchas de ellas para el nuevo *Llanto*. Este encargo supuso un nuevo paréntesis en su evolución pictórica. Al igual que le había ocurrido con los paneles del barco de la compañía Ibarra, José Caballero aceptó este encargo porque eran interesantes desde el punto de vista plástico y porque económicamente le daban libertad para seguir trabajando en lo que le interesaba. Pero sin embargo de nuevo se vio obligado a abandonar las formas abstractas y volver a una cierta figuración, si bien muy expresionista, que le influyó en algunas obras de ese momento.

Aunque su factura seguirá siendo eminentemente informalista, en los dibujos para el *Llanto* va a haber ciertas formas identificables, sobre todo la figura humana, realizadas con un fuerte gestualismo intensamente expresivo que encontramos muy en relación con los sentimientos provocados por la enfermedad y la cercanía de la muerte:

“Fue larga la recuperación, pero ya en el propio sanatorio mi voluntad me hizo trabajar cada día en la cama y de esa época existen bastantes dibujos como la *Mujer perseguida por un chacal*. Por el mismo chacal que me había atacado a mí por la espalda tratando de devorar uno de mis pulmones, cosa que no consiguió del todo”⁸¹.

José se encontraba muy metido plásticamente en el mundo lorquiano desde que empezó a trabajar en los muros blancos encalados y en las barreras de toros y no hay que olvidar que ya había realizado las ilustraciones para la primera edición de esta obra en 1935. Pero de eso hacía treinta años y la vida había dado muchas vueltas. La tragedia que había vivido el país y particularmente José Caballero le habían convertido en un hombre introvertido y como artista tenía ahora una madurez para sintetizar y ahondar más profundamente en el poema.

“Lógicamente ha cambiado no sólo el concepto de mi pintura sino también la manera de entender la poesía de Lorca. Hay más madurez en lo uno y en lo otro y un dominio de la pintura que antes no tenía”⁸².

Recordaba nítidamente las conversaciones con Federico acerca del poema y comprendía mucho mejor la profundidad y la carga de tragedia que hay en los versos e inevitablemente los relacionaba no sólo con la muerte violenta del poeta, sino también con la tragedia que había sufrido el pueblo español. Tal y como había hecho en pintura, José recogió todo lo aprendido en sus años de juventud y lo trasladó al mundo en que vivía para realizar

⁸¹ CABALLERO, José. Opus cit, 1977. Pág, 64.

⁸² CABALLERO, José. Opus cit, 1977. Pág, 66.

unas ilustraciones con el lenguaje de ese momento pero con las claves de la poesía de Lorca. Francisco García Lorca escribió al respecto:

“No se trata, pues, de una vuelta, de un retorno. Parece más bien como si el pintor, llegado a una lograda madurez, quisiera ofrecer un homenaje al amigo, llevando a plena expresión plástica una de las más acabadas composiciones del poeta”⁸³.



Fig. nº 169- *Mujer atacada por un chacal*. 1966. Dibujo a tinta. 50 x 35.

⁸³ GARCÍA LORCA, Francisco. Catálogo para la exposición *José Caballero con los dibujos que ilustraban el Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Madrid, 1970.

Reinterpretó el mundo lorquiano con unas ilustraciones en las que volcó su propia personalidad y también sus preocupaciones sociales:

“Con el sentido trágico se entremezcla un sentido social, un popularismo misterioso, mezclado con las supersticiones del pueblo y con el dramatismo de la tauromaquia. El ambiente es como si todo ocurriera a la luz lunar”⁸⁴.

El pintor se sentía en esos momentos muy comprometido políticamente como artista. Por la gran amistad que le unía al crítico Moreno Galván, militante del partido comunista, comenzó a ayudar a presos políticos y gente comprometida y se afilió a Comisiones Obreras, en donde continuó hasta el final de sus días, con la idea de que debía estar al lado de los trabajadores. Para él la sinceridad de su trabajo radicaba en hacer obras con una clara conciencia social y sobre todo con una compenetración absoluta con las manifestaciones populares:

“Creo que se debe tender a una mayor compenetración entre el pueblo y el arte, para que el arte alcance su verdadero sentido”⁸⁵.

Esta preocupación social le llevó a expresarse acentuando el carácter expresionista, con figuración o no, e incorporando los logros alcanzados con la abstracción⁸⁶ en un intento de realizar una transposición de la calidad de la materia a la calidad plana de la tinta⁸⁷. Como diría el pintor:

“No se ha de ser abstracto o figurativo, pero sí real. De un realismo brutal, si es preciso”⁸⁸.

Realizó unos dibujos de clara denuncia social con alguno de los elementos que había utilizado siempre; las figuras femeninas alargadas y envueltas en paños, recuerdo de Alberto Sánchez y de Andalucía, las grandes mujeres sentadas con pequeñas cabezas y el mundo de los toros. Todos estos elementos aparecen muy desfigurados, con la idea de remarcar el dramatismo, llegando en algunos casos a la total abstracción. Por medio de unas largas y gruesas pinceladas de tinta china y pequeñas líneas nerviosas, manchas, rayas y en ocasiones

⁸⁴ CABALLERO José. Opus cit, 1977. Pág, 66.

⁸⁵ ANÓNIMO. “Pintores y escultores opinan sobre el arte actual”. *Los domingos de Arriba*.. 28 de junio, 1964.

⁸⁶ CABALLERO, José. Opus cit, 1977. Pág, 66.

⁸⁷ CABALLERO BONALD, José Manuel. Opus cit. 1977. Pág, 24.

⁸⁸ ANÓNIMO. “Pintores y escultores opinan sobre arte actual”. *Los domingos de Arriba. Letras pensamiento*. 28 de junio, 1964.

trazos escritos o signos muy gestuales, el pintor vuelca su propio drama más que el del poema y son como una denuncia, un grito de la situación española tras la guerra, una denuncia de la profunda desolación y pobreza del pueblo español.

José Caballero hizo, como era habitual en él, muchos más dibujos de los que necesitaba para la edición lo que le permitió experimentar en varias direcciones y trabajar con mayor libertad. Realizó más de cien dibujos, muchos de ellos apartados por completo de la temática del *Llanto*, de los que tan sólo necesitaba entregar treinta. Había un mayor número de aguatinas y también una serie de témperas en las que introducía otros colores como los violetas, azules o rojos.



Fig. nº 170.- *Los pobres del páramo*. 1967. Aguatina. 69 x 54.

Entre los aguatinas podemos destacar: *Los pobres del páramo* (Fig. 170), *Tres figuras tendidas*, *La cogida*, *Mujeres del pueblo*, *Larga es la noche* o *La sangre derramada* (Fig. 174). De las témperas: *Dos figuras sobre fondo violeta* y *Mujer sentada sobre la sangre* (Fig. 171)



Fig. nº 171.- *Mujer sentada sobre la sangre.* 1967. Aguatinta y témpera. 50 x 35.

El asesinato de Federico García Lorca como tema obsesivo

Los dibujos del *Llanto*, realizados después de leer intensamente la poesía y el teatro de Lorca, crearon en el pintor un fuerte estado de desasosiego. Penetró con mayor profundidad en el mundo lorquiano y comprendió nítidamente la intuición que había tenido el poeta de su muerte y de la tragedia que se cernía sobre España. El pintor estaba convencido de que el *Llanto* era una clara premonición de su propio asesinato, de la desaparición de su mundo y de la división de España. Todo esto le llevó a trabajar sobre un tema que había sido siempre una obsesión y que ahora sentía necesidad de expresar: el asesinato y la muerte de Federico.



Fig. nº 172.- Muerte de Federico García Lorca. 1968. Aguatinta. 34 x 49. 1968.

Además en estos años comenzó un cierto interés por parte de algunos historiadores, sobre todo extranjeros, hacia la figura de Federico García Lorca y las circunstancias de su prendimiento y fusilamiento. José, que como todos los amigos del poeta quedó conmocionado al conocer la terrible noticia, en realidad no sabía gran cosa de las circunstancias de su muerte.

Luis Rosales nunca había querido explicarle lo que había ocurrido y el pintor siempre estuvo resentido por ello.

Años después cuando Marcelle Auclair, historiadora francesa amiga de Federico, Luis Rosales y José Caballero desde antes de la guerra, llegó a España con la idea de realizar una investigación a fondo sobre el asesinato de Federico, Luis Rosales aceptó contarle todo con detalle delante del pintor. El relato, que durante tanto tiempo había atormentado al poeta granadino, produjo una fuerte conmoción en José que muchas veces se había preguntado sobre cómo habrían ocurrido todos los acontecimientos, pero nunca había tenido la certeza de lo que había pasado⁸⁹.

Al conocer al fin la historia real comenzó a reflexionar y pensar intensamente sobre cada uno de los momentos terribles que tuvo que sufrir su amigo antes de su asesinato: la huida a casa de Luis Rosales, la detención, sus horas en el Gobierno Civil, el momento de introducirse en un coche o en un camión, los falangistas apuntando, la secuencia de la caída, el cuerpo ya sin vida sobre el suelo, la luna negra sobre el horizonte, la cabeza del poeta ensangrentada..., intentando comprender los sentimientos, la angustia y el terror que debió sentir en esos momentos.



Fig. nº 173.- Secuencia de la caída en el fusilamiento de Federico García Lorca. 1974.
Aguafuerte, 50 x 65.

En el verano de 1968, después de posponerlo en muchas ocasiones, José visitó Viznar, el lugar en donde Lorca había sido asesinado. El enfrentarse al último lugar que vio el

⁸⁹ AUCLAIR, Marcelle recogió todos los datos en el libro *Enfances et mort de Federico García Lorca*. París, 1968.

poeta y a la tierra donde su cuerpo quedó tendido provocó una necesidad aún mayor de escribir y dibujar sobre cada uno de los hechos. Escribió en folios y cuadernos todas sus reflexiones e incluso realizó una reconstrucción de los acontecimientos de la vida del poeta desde el momento en que ellos dos se despidieron por última vez en Madrid hasta su muerte, comparándolo con sus propias vivencias en Huelva⁹⁰.

El mismo día de su visita a Viznar escribió un conmovedor texto que tituló *He ido a buscar a Federico García Lorca* en forma de carta al poeta amigo:



⁹⁰ AMFTC.

Fig. nº 174.- *La sangre derramada*. 1967. Aguatinta. 50 x 35.

“Hoy día primero de mayo he subido a Viznar para tratar de encontrarte....Parece un lugar maldito donde crecen púas en vez de flores. Por allí debiste pasar en un camión bamboleante hacia tu destino. He mirado intensamente cada piedra, cada bache, queriendo adivinar lo que irías pensando. Pero sólo encontré silencio....He llegado a la plaza de Viznar, un pequeño pueblo encalado y mortuorio que debió ser alegre y ahora está marcado por su sino. “En las esquinas grupos de silencio” de los que tú has hablado, con sus lenguas atadas por sus pensamientos. Hacía calor, pero un viento helado paralizaba sus miradas duras, alertadas a la desconfianza. Parecía un pueblo definitivamente mudo, ni un gesto ni una palabra, sólo silencio. Un silencio de complicidad o de miedo o de pesadilla o de muerte que les aplasta en vida....

Me pregunto ¿Por qué este silencio? ¿por qué no gritar? ¿por qué no señalar con el dedo y decir aquí cayó, aquí enterramos su cuerpo ensangrentado, aquí dejó de ver Granada para siempre....’⁹¹ .

Del mismo modo comenzó a pintar infinidad de aguatinas que representan el momento del fusilamiento, las diferentes caídas que pudo haber sufrido al morir, la manera en como quedaría el cuerpo sin vida sobre el campo, bajo los árboles, amaneciendo o con la luna negra al fondo. Todo ello pasará a ser un tema recurrente en José Caballero sobre el que seguirá dibujando en diferentes momentos hasta el año 1974 en que realizará la serie de *Cabezas de Lorca ensangrentadas* y la de la secuencia del cuerpo a tierra, que tanto le obsesionaba⁹² (Fig. 172 y 173)

Estos dibujos y aguatinas, que el pintor realizó en cuadernos sin ningún ánimo de exponer, constituyen un testimonio tremendamente dramático sobre uno de los acontecimientos más emblemáticos de la barbarie perpetrada durante la guerra⁹³.

⁹¹ CABALLERO, José. Texto manuscrito titulado *He ido a buscar a Federico García Lorca*. 1 de mayo, 1968, AMFTC. Reproducido en el Catálogo para la exposición *José Caballero. El tiempo de un poeta*. Córdoba, 1996. Pág. 3.

⁹² En 1968 pintó un cuadro al óleo con el tema sobre la muerte de Lorca *La sangre de un poeta*, que se encuentra en la Galería Nacional de Bulgaria y que está hecho siguiendo la línea de los dibujos y aguatinas. Posteriormente realizó con este mismo tema aguafuertes y litografías.

⁹³ Se conservan más de setenta en el estudio del pintor. Se expusieron por primera vez en el Palacio de la Merced de Córdoba en la exposición *José Caballero. El tiempo de un poeta*, muestra organizada por la Diputación de Córdoba en octubre de 1996. Posteriormente se expusieron en Madrid y Alcalá de Henares.

José Caballero realizó estas aguatinas siguiendo las mismas coordenadas que ya utilizara para las del *Llanto*, es decir oscureciendo los fondos y dejando el cuerpo en blanco sobre el que traza toda una serie de líneas y grafías muy gestuales entre las que se encuentran como elemento muy importante las letras y los números. En alguno de estos dibujos introduce el número 5, que alude a la hora en que muere Ignacio Sánchez Mejías y que el pintor utiliza para remarcar la idea del *Llanto* como premonición de la muerte del poeta, y también la letra m como símbolo de muerte.

El cuerpo de Federico es el protagonista absoluto de todas las aguatinas. Los dibujos tienen un punto de vista muy cercano y el cuerpo ocupa la mayor parte del espacio. A su alrededor se extiende el campo representado por pequeñas líneas y puntos que en muchas ocasiones se adentran en el cuerpo tendido haciendo que este pase a formar parte de la tierra. A pesar de la cercanía, en algunos dibujos aparece una línea del horizonte muy elevado en el que queda espacio para una pequeña luna.

Si en las del primer momento la figura de Lorca es perfectamente identificable; el pelo negro, la barba a medio crecer, las cejas espesas, poco a poco el personaje va perdiendo la identidad hasta convertirse en una figura totalmente anónima como un símbolo de todos los muertos de la Guerra Civil (Fig. 172).



Fig. nº 175.- *Muerte de Federico García Lorca*. 1974. Tinta china y temple. 24 x 35.

La noche de la partida. Mural de Huelva 1967. (Fig. 176)

En 1964 José Caballero recibió el encargo de los arquitectos José María Morales Lupiáñez y Roberto de Juan, de realizar la decoración del Salón de Actos de la Diputación Provincial de Huelva. José debía realizar tres tapices y un gran mural de diez metros de largo por tres de alto. Aunque los tapices los realizó en seguida, el mural lo tuvo que dejar para más adelante debido a la operación de pulmón y a la larga convalecencia que sufrió. Por ello el mural no lo terminó hasta marzo de 1967.



**Fig. nº 176.- Mural *La noche de la partida*. 1967.
Técnica mixta sobre tabla. 230 x 1100.
Diputación Provincial de Huelva.**

El pintor contó con total libertad técnica, aunque temáticamente debía tratar sobre la contribución de los hombres de Huelva al Descubrimiento de América⁹⁴. Esta era la gran gesta de la ciudad y José había visto representaciones de ella en multitud de ocasiones desde niño. Pero para él la mejor interpretación la había hecho su maestro Vázquez Díaz en los frescos de la Rábida, por ello quería hacer algo completamente diferente relacionado con el tipo de pintura que estaba llevando a cabo en esos momentos.

“En Huelva existen en la Rábida los murales de mi maestro Vázquez Díaz sobre el mismo tema y era difícil enfrentarse a la obra de este pintor por quien siempre he sentido admiración y profundo respeto. Por eso elegí un planteamiento que se apartara estéticamente todo lo posible del suyo”⁹⁵.

⁹⁴ MARICHALAR, Rafael. “Con Pepe Caballero en “La Encalada”. *Pueblo*. 15 de agosto, 1964.

⁹⁵ CABALLERO, José. Opus cit. Pág. 64.

En 1964, cuando se lo encargaron, se expresaba así:

“Será una visión poco figurativa, una sensación. Llevará dos colores, blanco y azul y estará construido en madera con bastantes relieves, recordando a los típicos muros andaluces, y en definitiva será un elogio de la cal”⁹⁶.

Sin embargo para 1967, en que lo lleva a cabo después de su operación y de haber realizado las ilustraciones del *Llanto*, se siente más inmerso en la figuración y ya no se va a servir sólo de los muros andaluces sino que va a recurrir a formas más reconocibles en un intento de representar la tensión de la noche anterior a la partida. Más que a los hombres, más que a Colón como personaje central, José Caballero pretendía representar toda la carga dramática; la angustia, el pesar, la esperanza y la incertidumbre de todo un pueblo que se enfrentaba a lo desconocido:

“Eliminé todo tipo de figurativismo y pensé emocionalmente en las maderas de las carabelas cubiertas por el agua. En el climax que existiría en aquella noche entre el pueblo y los aventureros que iban a partir. En cómo sería la luna, las diferentes lunas que iluminarían esa noche aquel pueblo perdido, olvidado y castigado en el rincón más apartado de la península”⁹⁷.

Era un mural de once metros de largo por dos y medio de alto que pintaría al óleo sobre paneles de madera. En esta obra, José Caballero llevó más lejos su manera de trabajar con las materias ya que utilizó una pasta pictórica muy compacta y espesa al incorporar a la pintura arena de las playas onubenses que dio a la obra un aspecto muy rugoso y sobre la que pudo realizar unas incisiones, líneas y signos profundos que acentuaban la carga dramática y simbólica de la obra.

A pesar de que el pintor afirma que eliminó todo figurativismo, en el mural encontramos referencias a la realidad, en concreto esos círculos negros como lunas, las mismas lunas negras que había incorporado a los dibujos y aguatinas que trataban sobre el asesinato de Lorca. Como veremos más adelante las lunas aparecen también en los cuadros de esta época y terminarán convertidas en protagonistas en la etapa circular.

El resto del mural está formado por diferentes elementos con una referencia poco real pero en las que podemos vislumbrar, aunque como nos dice el pintor el mural es un amplio campo imaginativo, el negro mar y las maderas de las carabelas.

⁹⁶ MARICHALAR, Rafael. Opus cit.

⁹⁷ CABALLERO, José. Opus cit, 1977. Pag, 64.

Entre los colores destacan sobre todo los grises en toda su gama y en menor medida los tierras.

“Cuando hice el mural traté de trasladarme a entonces, y de sentir con ellos, la misma angustia que sentimos los humildes. El sordo ruido de entrechocar el agua con las naves en las mareas crecientes de la ría. El olor a salitre y a madera húmeda. Las misteriosas lunas que debieron iluminar los esteros esa noche. Un clima de espera, de incertidumbre y de ilusiones. Todo un mundo de presagios y de sensaciones mudas. Un ancho campo imaginativo para el espectador que cada cual deberá sentir a su manera”⁹⁸.

José Caballero escribió un largo poema en el que expresaba con palabras lo que intentaba decir con la pintura. Aquí reproducimos un extracto de él:

La Noche de la Partida.

...es una noche en la bocana del silencio
La noche del tres de agosto
de mil cuatrocientos noventa y dos.
En su hondo mar callado,
las aguas salobres,
queman y rompen la arena sumergida,
y la marisma se resquebraja,
y solidifica el barro,
llenándolo de grietas, como venas,
de un extraño sistema nervioso,
donde late el flujo y el reflujo,
de la creciente marea.

Esta noche ceremonial todo es diferente
en un remoto puerto,
con su rueda de amor y de esperanza.
Un mar que nacerá de los jazmines y la espuma,
transcurre en sueños con sombras de desvelo,
y un silencio pregunta a un vacío sin respuesta.

Una angustia atenaza las gargantas.
Una tierra busca la tierra del ensueño,
la aventura incierta del polen de otras flores.

⁹⁸ CABALLERO, José. “Carta de Pepe Caballero en la que define y explica la obra enviada a *Odiel*”. *Odiel*. Huelva. 15 de abril, 1967.

Noche con luna en los esteros
 con lunas azules sobre el quieto río,
 porque esta noche todo es diferente
 resuena el mar cercano.
 Llegan voces y lamentos desde el pueblo,
 y cantan,
 como nunca habían cantado,
 a las maderas húmedas.

...Hay un ruido de entrechocar el agua con las naves,
 y un rechinar de las tensadas sogas,
 en el mar nunca dormido
 es la hora de largar amarras.
 Ya se acerca el amanecer tan deseado.
 Las naves se deslizan lentamente
 hacia el infinito océano ignorado.⁹⁹



Fig. nº 177.- José Caballero ante el mural *La noche de la partida*. 1967.

⁹⁹ José Caballero escribió varias versiones de este poema. En principio hizo uno más reducido al que posteriormente fue añadiéndole más versos. Este fragmento pertenece a la versión definitiva. AMFTC.

El escritor onubense Víctor Márquez Reviriego avisaba a sus paisanos desde las páginas del *Odiel* que el mural podría no ser entendido en Huelva. Como siempre le había pasado a José Caballero, su forma de expresarse era muy distinta a los gustos de su ciudad y Víctor Reviriego, amigo del pintor y conocedor de los gustos de Huelva, sabía que podía producir mucha polémica:

“El mural será muy discutido, muy discutido, acaso rechazado con pasión por más de uno, no entendido por unos y defendido por muchos....”¹⁰⁰.

Sin embargo el mural fue bien acogido y colocado en el Salón de Actos de la Diputación de Huelva en donde se puede contemplar.

En 1964 José Caballero realizó un gran mural para el Gran Hospital de Salamanca, hoy Hospital Virgen de la Vega, encargado por el arquitecto Fernando Cavestany (Fig. 178). A este mural realizado en tonos blancos y negros el pintor introdujo formas geométricas y gran cantidad de materia en la que practicó incisiones, raspaduras y muescas.



Fig. nº 178.- Sin título. 1964.

Obra realizada bajo el influjo de los encargos

A partir de hacer el mural de Huelva, José Caballero pintó algunos lienzos siguiendo la línea que había llevado a cabo en las ilustraciones del *Llanto* y en el mural: utilizando una cierta figuración expresionista pero introduciendo materias y acentuando el sentido social. El pintor volvió a tratar la figura humana y en concreto la figura femenina, algo que siempre le había interesado plásticamente y como modo de desentrañar la parte más misteriosa de la vida. Pero ahora, después de haber realizado las ilustraciones del nuevo *Llanto* y los dibujos

¹⁰⁰ MÁRQUEZ REVIRIEGO, Víctor. “Mural de Pepe Caballero para la Diputación de Huelva”. *Odiel*. 9 de marzo, 1967.

sobre el asesinato de Federico, otorga a la figura una mayor carga existencial y dramática. Representará figuras erguidas o tumbadas en medio de campos desolados a veces con la línea del horizonte muy alta y a veces con una luna negra al fondo.

- **Mujer con luna 1967.**

En esta obra de 1967 se aprecia cómo el pintor ha traspasado al lienzo la misma idea de las aguatinas del *Llanto* pero introduciendo las materias. El motivo principal del cuadro es una figura femenina erguida en medio de un campo roturado pero totalmente desolado. Al fondo el cielo de un profundo azul con una inquietante luna negra que otorga una sensación de vacío, de desamparo a toda la composición.

Muestra una figuración fuertemente expresionista y se sirve del relieve de la materia para profundizar en la parte más dramática de la existencia. La luna, esa luna negra que estará siempre presente en todas las obras de esta época, en este cuadro es un verdadero anuncio de los círculos que dentro de poco comenzarán a aparecer como protagonistas absolutos de sus obras. La rotundidad de la forma, la soledad de la figura e incluso el dramatismo que se podría desprender de esa inquietante luna negra, queda dulcificado por el refinamiento del color que sigue la gama tan apreciada por el pintor de los grises y azules mezclados con tierras y negros.

- **Mujer- pan 1967.**
(Fig. 179)

También en 1967 pintó este cuadro de sencilla composición que se puede considerar como un resumen de sus intereses plásticos en ese momento. Sobre un fondo neutro, aunque remarcada la línea del horizonte por medio de un sutil cambio de tono, se superpone una forma alargada o figura femenina de gran tamaño cuyos límites se salen del cuadro. El que la



Fig. nº 179.- *Mujer – pan*. 1967.
Técnica mixta sobre lienzo. 92 x 60.
Museo Nacional de Arte Extranjero. Sofía. Bulgaria.

figura tenga tamaño monumental y el que en la obra sólo ella esté realizada con materias, en contraposición al fondo completamente liso, le da una apariencia escultórica que interpretamos como un claro homenaje a Alberto. La figura que se denomina *mujer- pan* recuerda las esculturas de formas alargadas como panes con grandes oquedades y con pequeñas incisiones sobre la superficie que hacía Alberto en los años en que José lo trató, esas figuras femeninas cerradas sobre sí mismas que tanta influencia ejercieron sobre su pintura y que le recordaban a las mujeres tapadas de su Andalucía natal.

En esta obra José Caballero ha logrado despojar al cuadro de elementos superfluos. Al pintar un espacio completamente vacío en donde aparece esa figura ensimismada llena de huecos, como si se tratara de un esqueleto o un fósil, el pintor ha creado una obra muy conceptual que muestra la misma idea de desolación, pobreza y apego a la tierra que nos intentaba transmitir con los dibujos del *Llanto*.

Por el misterio que desprende la obra, por la forma de tratar el cielo y la línea del horizonte y por la gama de color utilizada en esta obra, encontramos un cierto paralelismo con los últimos cuadros de Goya como *Una manola* o *El perro*.

• **Tres figuras enlunadas**
1967. (Fig. 180)

En *Tres figuras enlunadas* de 1967 José Caballero introduce el tema de las tres siluetas horizontales superpuestas que ya había utilizado y que posteriormente desarrollará no sólo con personas sino también con toros y formas abstractas. Son tres personajes tumbados sobre el campo, que se podrían interpretar como fusilados, en los que los rostros e incluso los cuerpos han perdido las formas, pueden incluso haber



Fig. nº 180- *Tres mujeres enlunadas*. 1967.
Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 114.
Museo Rufino Tamayo. México D.F.

perdido su condición humana para convertirse en cosas, en piedras, en fósiles. Aquí las figuras, que también tienen formas escultóricas, remiten a Henry Moore y sus grandes esculturas horadadas.

Las tres figuras se suceden una encima de otra con un punto de vista tan cercano que a penas dejan espacio para ver otra cosa; tan sólo un poco de tierra y la luna negra sobre el horizonte. En este cuadro, realizado al óleo, el pintor continúa con la técnica de luces y sombras que ya utilizara en las aguadas, pintando un fondo muy oscuro sobre el que se recortan las figuras de color claro. Dentro de las figuras será donde el pintor introduzca las líneas, trazos, grafías y puntos de tal manera que parecen minerales, no sólo están en el campo sino que forman parte del paisaje, son el paisaje.

Esta obra la compró unos años después el pintor Rufino Tamayo para su museo mejicano en la galería de Juana Mordó afirmando que era “Un cuadrozo”.

· **La sangre de un poeta 1968.** (Fig, 181)

En 1968 José Caballero realizó esta obra en la que aparece el cuerpo sin vida de Federico tendido sobre el suelo. Iconográficamente continúa la línea de las aguadas dedicadas al asesinato de Lorca y técnicamente se acerca a los cuadros matéricos figurativos. Sobre un fondo oscuro aparece el cuerpo sin vida de Federico sobre el que destaca el blanco luminoso de la camisa y el rojo de la sangre que atraen la mirada del espectador. La línea del dibujo ha desaparecido y las formas están creadas tan sólo con el color y la materia sobre la que hay incisiones, muescas y resquebrajaduras. De nuevo volvemos a encontrar reminiscencias de Goya y en



Fig. nº 181.- *La sangre de un poeta*. 1968.
Técnica mixta sobre tabla. 100 x 100.
Museo Nacional de Arte Extranjero. Sofía, Bulgaria.

concreto de *Los fusilamientos del 3 de mayo*, una obra de referencia ineludible a la hora de tratar la brutalidad de la guerra.

Otros trabajos de los años sesenta.

· Proyecto para la Decoración del Gran Teatro de la Ópera de Ginebra 1959.

En 1959 José Caballero fue invitado a participar en el Concurso Internacional para la Decoración del Gran Teatro de la Ópera de Ginebra que se construyó después de que el antiguo fuera destruido en un incendio. José Caballero participó junto a once pintores europeos¹⁰¹. Había tres países invitados además de Suiza y en cada uno de ellos una delegación suiza seleccionó unos pocos pintores para que realizara cada uno un proyecto. En España fueron seleccionados Fernando Mignoni, Joan-Josep Tharrats y José Caballero

En una carta que le manda el consejero administrativo delegado del ayuntamiento de Ginebra, M. Thevenaz¹⁰², a José Caballero le explica que el concurso es restringido y sólo acudirán artistas seleccionados de cuatro países: Suiza, Francia, Italia y España¹⁰³.

El proyecto consistía en realizar la decoración total de la sala: color, luz, ambiente, escenario y techo. José Caballero lo resolvió de manera muy española intentando emular la parte más alegre de la fiesta de los toros. Las paredes del teatro irían cubiertas con trozos desiguales de piel natural teñida de naranja, las butacas serían color carmín unas y bermellón otras, el suelo con moqueta color arena, la embocadura de la escena y los antepechos de los pisos recubiertos de hojas de plata y el techo con relieves abstractos realizados a base de escayola perforada que una iluminación especial haría cambiar constantemente. El telón, siguiendo la idea de ruedo taurino, iría en color carmín con tres figuras montadas a caballo. El pintor aseguró en la memoria que era la cabalgata de las Walquirias pero luego en España afirmó que eran tres picadores “Y las puse allí porque soy español y andaluz y porque quise”¹⁰⁴.

El fallo se hizo el 30 de junio de 1960 resultando tres proyectos premiados: el del francés Camille Hilaire, el del suizo Jacket Stryfenski y el del español José Caballero y se llevó

¹⁰¹ HERRERO SAN MARTÍN. “Noches de Madrid”. *Madrid*. 14 de enero, 1960.

¹⁰² Carta de M. Thevenaz, consejero administrativo delegado del ayuntamiento de Ginebra a José Caballero. Ginebra, 18 de noviembre de 1959. AMFTC.

¹⁰³ Los pintores presentados fueron por Suiza Barth, Walther Bodjol, Adrien Holly, Marco Richterich, Coghuf y Jacek Stryfenski. Por Italia Salvatore Fiume, Enrico Chiuti y Romano Rui. Por Francia Emilio Berretta, George Wake Witch, Camille Hilaire y Jean Chedeau y por España José Caballero, Mignoni y Tharrats.

¹⁰⁴ RAMÍREZ DE LUCAS. “Ginebra y Spoleto, dos triunfos del pintor José Caballero”. *El Español*. 17 de julio, 1960

a cabo el proyecto del suizo Stryfensky. Al italiano Salvatore Fiume se le premió con la compra de su proyecto¹⁰⁵.

El jurado internacional, entre los que se encontraba el profesor español Lafuente Ferrari, premió sobre todo la valentía con que el pintor había empleado los colores y la resolución del telón. Sin embargo les pareció que la violencia de los colores podría crear un ambiente extraño¹⁰⁶.

- **Mural cerámico del Parador Nacional de Nerja 1963.**

El pintor realizó un mural cerámico para el Parador de Nerja, encargo del arquitecto Julián Manzano Monís. El artista decidió recoger la tradición popular de la cerámica andaluza y árabe en unos azulejos en tonos verdes, blancos y berenjenas.

Los azulejos se realizaron artesanalmente en un horno de Talavera de la Reina y el propio pintor supervisó su fabricación. Hizo una combinación de azulejos lisos con otros que mostraban círculos enteros o partidos formando un mural de vivos y contrastados colores, herencia de las cerámicas nazaríes. El pintor aprovechó las irregularidades de la manufactura artesanal, tanto en los colores como en las formas, para buscar una mayor expresividad.

- **Vidrieras para la Iglesia de los Remedios de Sevilla 1963.**

También en 1963 le encargaron las vidrieras para la iglesia de los Remedios del barrio del mismo nombre de Sevilla que se estaba construyendo en esos momentos. El encargo partía de nuevo de José María Morales Lupiáñez. Era una iglesia de arquitectura muy simple en la que se prescindía de todo adorno pero muy en relación con la arquitectura tradicional andaluza ya que presentaba grandes muros lisos y encalados. El pintor debía realizar unas vidrieras de casi trescientos metros cuadrados situadas en los dos laterales de la iglesia hasta el mismo altar mayor¹⁰⁷.

El pintor se pasó trabajando en este proyecto cerca de un año y como en todos los encargos de este momento realizó unas vidrieras aplicando las últimas experiencias que había llevado a cabo en pintura. De nuevo afirmaba que las vidrieras estaban dentro de su línea

¹⁰⁵ Carta del jurado seleccionador a José Caballero del 30 de junio, 1960. AMFTC.

¹⁰⁶ RAMÍREZ DE LUCAS, Opus cit.

¹⁰⁷ MARICHALAR, Rafael. "Pepe Caballero ante su obra más importante. Las vidrieras de la iglesia de los Remedios de Sevilla". *Pueblo*. 26 de agosto, 1963.

estética actual¹⁰⁸. El pintor, que no era muy religioso, encontraba que en las realizaciones para la iglesia católica se podía ser representativo o evocador, es decir figurativo o abstracto:

“Nunca soy abstracto del todo... Es una línea que tampoco se puede llamar figurativa, pero que más o menos siempre tiene un arranque en la figuración, aunque luego las formas no sean figurativas. Nunca soy abstracto puro...”¹⁰⁹

Para el pintor lo más importante es que la vidriera, más que como elemento decorativo, sirviera para crear un clima espiritual por ello no creía que tuviera importancia la figuración sino la luz y el color. Realizó unas vidrieras, incrustando grandes trozos de vidrio en las paredes encaladas, con un gran sentido geométrico e inspirándose para los colores en la tradición de las catedrales góticas; colores cálidos y luminosos para el lado derecho, totalmente formado por dorados y rojos, y fríos para la parte izquierda, fundamentalmente grises, verdes, azules y violetas. De esta manera la luz que penetraba en la iglesia iba cambiando de fría a cálida a lo largo del día, según el sol iluminara un lateral u otro.

· **Decoración de la Iglesia del barrio de Guadajoz en Carmona (Sevilla) 1965.**

De nuevo en 1965 José Caballero recibió un encargo para la decoración de una iglesia, pero esta vez no sólo las vidrieras sino también un panel cerámico para la portada y unos bajorrelieves para el campanario. La iglesia, realizada por el arquitecto Antonio de la Peña, estaba ubicada en el barrio de Guadajoz en Carmona y también mostraba largos muros encalados conforme a la tradición andaluza.

Las vidrieras continuaron el esquema utilizado en la iglesia de Los Remedios de Sevilla con grandes trozos de vidrio de colores incrustados en la pared formando formas geométricas, entre las que destacaba un gran círculo, como un rosetón gótico interpretado a la manera actual. En la portada, que tenía un arco de medio punto, diseñó un panel cerámico con azulejos de diferentes colores siguiendo la tradición andaluza y delante de él, de forma exenta, una crucifixión también cerámica en los mismos colores del panel de Nerja: vedes y berenjenas.

El campanario lo resolvió con una serie de hendiduras y salientes que formaban un bajorrelieve totalmente blanco, valorado sólo por la luz del sol y las sombras.

¹⁰⁸ D. OLANO, Antonio. “Pepe Caballero terminó 300 metros cuadrados de vidrieras para la iglesia Mayor de Sevilla”. *Pueblo*. 20 de febrero, 1964.

¹⁰⁹ *Ibíd.*

· **Tapices para la Diputación de Huelva 1965.**

Como se ha visto al tratar el mural de *La noche de la partida*, la Diputación Provincial de Huelva le encargó al mismo tiempo tres tapices que realizó antes de la operación de pulmón. Por ello, aunque el mural es de 1967, los bocetos de los tapices los realizó el mismo año del encargo en 1965¹¹⁰. Los tapices debían medir tres metros por uno y el pintor decidió dedicar dos de ellos a los dos ríos de Huelva: el Tinto y el Odiel y el tercero al descubrimiento de América.



Fig. nº 182- *Río Tinto* (Detalle). 1965. Tapiz, 300 x 100. Diputación Provincial de Huelva.

En los tapices dedicados a los ríos el pintor nos muestra lo que se puede interpretar como una visión aérea de ellos que, tal y como ocurría con las barreras y muros, dan impresión tanto de abstracción como de máximo realismo. *Río Tinto*, respondiendo a su color real, está realizado en la gama de los rojos, matizados por el negro ya que es un río que viene de las minas. *Río Odiel*, sin embargo, es una mezcla de azules con alguna zona de tierras.

¹¹⁰ Los tapices los realizó Carola Torres, mujer de José María Moreno Galván, siguiendo los bocetos de José Caballero.

El dedicado al descubrimiento de América (Fig. 183), José lo tituló *Los olvidados*, como un homenaje a los marinos de Huelva. Descartó a Colón como personaje central de la gesta y junto al nombre de los hermanos Pinzón, auténticos responsables del Descubrimiento para la gente de Huelva, reprodujo la lista completa de la marinería de su provincia. Hombres que también participaron en el Descubrimiento de los que nadie se acuerda y que el pintor rescató del Archivo de Indias de Sevilla. Nombres completamente anónimos como Diego Bermúdez, Alonso de Palos, Pedro de Lepe, Juan de Moguer o Francisco de Huelva junto al muy conocido de Vicente Yañez Pinzón son reproducidos por toda la superficie del tapiz con diferentes tipografías y colores en la gama de los tierra. Tanto los caracteres caligráficos como el colorido recuerdan los tapices medievales y aquí el pintor lo utiliza para representar el Descubrimiento de manera completamente insólita.



Fig. nº 183- *Los olvidados* (Detalle). 1965 Tapiz. 300 x 100. Diputación Provincial de Huelva.

- *Signos monetarios*. Panel para la Caja de Ahorros de Huelva 1967. (Fig. 184)

De nuevo el arquitecto onubense José María Morales Lupiáñez le encargó a José Caballero un mural para la Caja de Ahorros el Monte de Huelva en 1967. En este encargo contaba con plena libertad y el pintor lo realizó introduciendo de nuevo las materias pero dándoles una forma circular a modo de grandes monedas. En este mural fue la primera vez que el pintor utilizó el círculo de manera tan explícita como elemento fundamental de la composición. Posteriormente veremos como intentará trabajar con otras formas geométricas hasta que comprenda que el círculo es la forma más idónea para expresarse y continúe con él durante varios años.

Sobre un fondo rojo hay insertos dos grandes círculos matéricos sobre los que el pintor ha trabajado con muescas rayaduras y hendiduras. Con esos círculos tan trabajados el pintor hace un intento de simplificar y unificar lo más posible la superficie pintada que antes, en las barreras y muros, quedaba repartida por todo el lienzo.

A partir de esta obra el pintor empezará a interesarse en la forma circular, forma sobre la que trabajará durante varios años.



**Fig. nº 184- *Signos monetarios*. 1967. Técnica mixta sobre tabla. 200 x 400.
Caja Provincial de Ahorros de Huelva.**

Capítulo 9

Cuando zumba el verano
Etapas circular I

“A la tierra más pobre y dura
llévame viento entre tus alas,
así como llevas a veces
las semillas de las hierbas malas.”

Pablo Neruda *Playa del sur*.

LOS AÑOS SETENTA FUERON para España una de las décadas más convulsas y ricas en acontecimientos de todo el siglo. Marcados en su mismo centro por la muerte de Franco, en los primeros años setenta el régimen se fue descomponiendo lentamente espoleado por la decrepitud del dictador.

En estos años la sociedad estaba cada vez más politizada sucediéndose las protestas, los encierros y las manifestaciones. Ya en la segunda mitad de la década, después de la muerte de Franco, se va a asistir a una lenta vuelta a la normalidad. Desde finales de los años sesenta y primeros setenta, cada vez eran menos los sectores de la sociedad que apoyaban al régimen y con los fusilamientos de Burgos, ordenados por Franco poco antes de su fallecimiento, fueron muchos más los que se apartaron definitivamente. Cuando después de una lenta y dramática agonía murió Franco a finales de 1975, una gran parte de la sociedad pensaba en la necesidad de un cambio y renovación de las estructuras políticas e ideológicas.

En esos momentos comenzó la transición hacia una sociedad democrática que, aunque llena de tensiones, resultó modélica para un país como España que había pasado una cruenta guerra civil y una posguerra en la que, lejos de buscarse la integración, el bando vencedor había tratado de perseguir y humillar a los vencidos. Este ensañamiento había traído como consecuencia la existencia de unas diferencias, de una animadversión y de unas heridas que fueron muy difíciles de cicatrizar. Por ello la transición hacia la democracia estuvo marcada por una fuerte convulsión social y también por un claro deseo de avanzar en un camino considerado, por casi todo el país, como el único viable. Un deseo de unidad y de limar diferencias que se concretaron en la política de pactos

llevados a cabo por las diferentes fuerzas políticas durante la segunda mitad de la década.

Para José Caballero fue una época de gran actividad no sólo desde el punto de vista artístico sino también personal. Artísticamente estuvo marcada por la presencia de la forma circular en su obra. Durante estos años el pintor se volcó en la pintura de caballete y no aceptó ningún encargo que le pudiera distraer de ella, ni murales, ni escenografías. El mismo pintor afirmaría en una entrevista:

“Estoy totalmente alejado del teatro como pintor. No he vuelto a hacer escenografía. Quiero dedicar todas mis horas a la pintura”¹.

Sin embargo durante estos años se introdujo en el mundo del grabado. Si bien ya había hecho algunas cosas con esta técnica, fue entonces cuando comenzó a hacer proyectos más importantes como las litografías para *Oceana*, libro de poemas de Pablo Neruda, en las que intentó continuar con el mismo planteamiento que estaba llevando a cabo en la pintura.

En busca de la forma circular.

José Caballero comenzó a interesarse por formas geométricas puras en la segunda mitad de los sesenta. *Monedas*, el panel que hizo en 1967 para la Caja de Ahorros de Huelva, fue la primera obra en la que introdujo un círculo matérico como protagonista absoluto en un claro antecedente de lo que haría a partir de entonces². En 1968, al quedar libre de encargos, comenzó a dedicarse en profundidad a la experimentación matérica sobre formas geométricas que tanto le interesaba.

Se sentía muy dueño de su manera de hacer y se dedicó a trabajar apoyado en dos de los fundamentos que consideraba más importantes: la simplificación de la obra y la búsqueda de la libertad. Lo primero lo conseguirá utilizando formas geométricas puras e intentando prescindir de todo lo superfluo; si hasta ese momento había considerado que la geometría era el esqueleto de toda la pintura, ahora la va a utilizar como protagonista del cuadro. Lo segundo, liberándose de ataduras que le impidan expresarse y comunicarse libremente.

En el año 1972 escribirá a este respecto:

“Quiero simplificar todo lo posible, evitar el barroquismo, esencializar las cosas en lugar de recargarlas, evitar la grandilocuencia de expresión, cosa que detesto”³.

¹ TRENAS, Julio. “José Caballero: el nuevo concepto plástico en la escenografía”. *Abc*. 31 de marzo, 1971.

² Existen numerosos bocetos con formas circulares anteriores a estas fechas ya desde 1959.

³ Diario personal de José Caballero correspondiente al 9 de febrero de 1972. AMFTC.

A finales de los sesenta comienza a realizar una obra en la que sigue teniendo mucha importancia la materia y con una geometría más explícita. La geometría como elemento racional del cuadro que le ayuda a centrar el tema, y la materia, la parte más apasionada de la pintura, con la que puede expresar sus emociones y sentimientos. Pintará lienzos en los que ocupe la mayor parte de la superficie una forma geométrica esencial, realizada normalmente con una materia muy espesa, dentro de la cual introducirá hendiduras y muescas que en muchos casos serán signos, letras, grafías o verdaderas caligrafías muy relacionadas con la escritura árabe y oriental.



Fig. 185.- Rombo con formas minerales. 1968.
Técnica mixta sobre lienzo 92 x 63.

En un principio ensayará con el rombo, como en *Rombo con formas minerales* de 1968 (Fig. 185), en la que sobre un fondo oscuro se encuadra un rombo blanco que ocupa casi toda la superficie. Aunque para la forma geométrica todavía no utiliza una materia muy densa, sí introduce unas siluetas matéricas muy gestuales.

Posteriormente, utilizará la forma piramidal como vemos en *Kheops, ya pirámide* de 1968, (Fig. 186) donde muestra una pirámide truncada que se apoya sobre una letra u de gran tamaño que queda detrás. Aquí ya introduce una materia con mucho relieve sobre la que realiza diversas señales o huellas buscando una mayor fuerza expresiva.



Fig. 186.- *Kheops, ya pirámide*. 1968.
Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 65.

Y por último comenzó a trabajar con el círculo:

“Estudiando las formas, decantando todo lo que puedo la expresividad, me encuentro con el círculo”⁴.

Y será esta forma geométrica la que encuentre más idónea para expresarse:

“El círculo era, de entre todas las formas geométricas, la que más se acercaba a mi realidad y la que mejor servía a mis necesidades actuales de expresión”⁵.

El círculo no fue para José Caballero un hallazgo casual, sino que como él mismo afirmaba era algo que andaba buscando, que estaba ahí y que podía servirle de él⁶. Ya hemos visto como desde finales de los cuarenta, el pintor hace aproximaciones a la forma circular o semicircular que en un proceso de asociación de la forma representarán sandías, medias lunas, gallos, astas de toro o lunas negra. Era una forma que le atraía especialmente porque consideraba que reunía las características de simplicidad y comunicación que él buscaba.

Para entender esta atracción debemos tener en cuenta otros dos factores: de un lado sabemos por el propio pintor que durante el viaje que realizó a Oriente Medio en 1966 quedó muy impresionado ante la visión de los cuatro grandes círculos con caligrafía árabe que están bajo la cúpula de Santa Sofía de Estambul.

“A mí me impresionaron mucho los cuatro grandes círculos negros con inscripciones en oro de Santa Sofía de Constantinopla. Entonces la signografía, la caligrafía, atrajo mi atención como un símbolo común para el pintor, el escritor, el músico...”⁷.

En el círculo encontró una forma idónea para expresarse, pero además encontró que podría servir como soporte para introducir la grafía, los signos, la signografía que tanto le interesaba y que consideraba, como él mismo afirmaba, un símbolo para la unión de las diferentes artes, preocupación que nunca le había abandonado.

De otro lado la influencia cósmica y astral que hundía sus raíces en la obra nerudiana y que en ese tiempo se hizo patente con la llegada del hombre a la luna. Este hecho y la posibilidad de que hubiera vida en otros mundos, en otros lugares lejanos y misteriosos, llevó al pintor a realizar círculos como planetas, como mundos remotos pero al mismo tiempo muy cercanos al nuestro. Estos mundos los relacionó con la poesía de Neruda, esa poesía que busca la fuerza de la vida en donde se pueda

⁴ MORA, José. “Entrevista a José Caballero”. *Odiel*. Huelva. 27 de diciembre, 1983.

⁵ GÓMEZ SANTOS, Marino. “José Caballero”. *Abc*. Suplemento dominical. 8 de noviembre, 1970. Pág. 41 a 43.

⁶ *Ibidem*.

⁷ VIDAL, Juan Carlos. “José Caballero: Los puntos sobre las íes”. *Los cuadernos de Arte*. núm, 28. Nov- Dic, 1984. Pág. 74 a 80.

encontrar; tanto en la creación como en la destrucción. Una poesía en donde la vida es la gran protagonista, en la que la vida se ve como una demostración de la grandeza de la naturaleza. José Caballero trasladó al lenguaje plástico lo que Neruda expresaba en lenguaje poético como ha puesto de manifiesto José Manuel Caballero Bonald:

“Con toda probabilidad, el pintor ha recurrido nuevamente a la evocación de una poética hecha con palabras para adosarla nuevamente a la evocación de una poética hecha con pinturas. Desde este supuesto, habría que referirse inevitablemente a Neruda, cuyo desbordante poderío verbal - e incluso musical - no deja de corresponderse con el poderoso poderío plástico de José Caballero. Muchas concretas iluminaciones metafóricas del autor de *España en el corazón* entrañan el mismo tango imaginativo - equidistan del mismo centro - que otras tantas deslumbrantes trayectorias del pintor por los círculos dantescos de la memoria”⁸.

Todo esto hacía que José Caballero encontrara en el círculo la forma más perfecta y la más cabalística. Una forma con enormes posibilidades pictóricas que podía convertirse en un auténtico lenguaje vivo permitiéndole expresar todo lo que quería comunicar.

Si en un principio el pintor adoptó la forma circular por sus posibilidades puramente plásticas, en seguida fue cobrando una importante fuerza simbólica. Continúa Caballero Bonald:

“Aún aceptando que José Caballero se haya propuesto que esas formas circulares no posean más efectividad que la puramente plástica, parece evidente que los efectos prácticos han rebasado con creces esos presuntos planteamientos teóricos. Como en tantas otras ocasiones, los sedimentos culturales del pintor han vuelto a actuar como estímulos intuitivos de la dinámica creadora”⁹.

La forma circular ocupará una época muy larga y productiva del artista; desde 1968, momento en que comienza a desarrollarla, hasta mediados de los setenta en que lo abandonará definitivamente. Pero esta etapa dominada por lo circular no va a ser uniforme, sino que sufrirá todo un proceso evolutivo en el que el pintor construirá y

⁸ CABALLERO BONALD, José Manuel. “José Caballero” Catálogo de la exposición *José Caballero* del Banco de Granada. Granada, 1977, pág.27.

⁹ *Ibidem*. Pág, 26.

destruirá constantemente el círculo hasta que termine por desaparecer completamente de su obra. Esta etapa se puede dividir en tres partes: los comienzos que van de 1968 a mediados de 1971, caracterizados por los círculos muy matéricos. Una segunda etapa determinada por círculos más geométricos y con una materia más ligera, que abarca desde la segunda mitad de 1971 hasta finales de 1973, y por último el proceso de desintegración del círculo hasta su completa desaparición, entre los años 1974 y 1977, en que de nuevo volverá a utilizar la materia.



Fig. 187.- José caballero pintando un círculo en su estudio de Marbella. 1969.

Círculos matéricos.

Como ya se ha apuntado José Caballero utilizó el círculo como único protagonista en el panel que realizó por encargo de la Caja de Ahorros de Huelva en 1967. En esa obra el motivo principal eran unos grandes círculos rojos matéricos con los que sentó las bases de lo que podríamos denominar la primera fase de la etapa circular. Esta primera etapa circular será una evolución de las obras realizadas sobre muros y barreras en los años sesenta aunque a diferencia de ellas en estas la materia se va a concentrar sobre todo dentro de las formas.

El pintor encontró en la forma circular un interés formal pero también se sintió atraído por la idea del círculo como un círculo vital:

“El círculo para mí significa el mundo. No un mundo estático sino un mundo en continua ebullición, en continuos acontecimientos de guerras, de pasiones, de catástrofes. Un mundo que podríamos llamar *nerudiano* porque está patente en él la influencia de sus imágenes poéticas, de sus volcanes, de su narrativa puramente plástica que se revierte en la pintura”¹⁰.

José Caballero afirma aquí que en sus círculos palpita la vida y por ello los círculos de esta etapa nunca serán perfectos sino que van a mostrar una serie de desigualdades y de imperfecciones como la vida. Esos discos tienen el contorno desigual y una poderosa materia que salpica fuera de sus límites por la fuerza del movimiento continuo; son círculos con fisuras, con marcas, con heridas, con cicatrices. Como en todas las etapas anteriores de su pintura, también en esta de los círculos, el pintor deseará desentrañar el misterio de la existencia y del destino del hombre intentando encontrar un sentido a la vida.

Pero estos círculos además de mostrar la fuerza de la vida, en muchos casos denuncian la falta de ella, denuncian los asesinatos, la injusticia o la guerra, temas por los que el pintor se sentía muy sensibilizado¹¹ debido a la influencia de sus amigos los poetas:

“Fueron mis amigos entonces y continúan siéndolo ahora. Nunca intenté sustraerme a esa influencia que indudablemente tuvieron en mi formación. No sólo en el criterio estético sino también en lo social”¹².

Sin tener que recurrir a la pintura social, por medio de las formas, la materia y el color, José Caballero conseguirá realizar una denuncia de la situación política y social que se vivía en ese momento en España, una situación que era la consecuencia de la gran tragedia que había sufrido con la guerra y del drama inherente a la condición humana. Estos temas gravitarán sobre la mayoría de los lienzos de este período en el que el artista creará unas obras de una evidente fuerza plástica y de un profundo misterio: *La gran vigilia de 1936*, *Luto por un personaje desconocido*, *Negro Orestes*, *El sol negro de los campesinos andaluces*, *La guerra es fango*, *La noche de los vencidos*, *A la tierra más pobre y dura* y *Felipe IV en el pudridero* son algunos de los expresivos títulos de los lienzos de este momento.

En estas obras de nuevo el pintor nos presenta una forma, un elemento con un punto de vista muy cercano. Al igual que ocurría con las barreras y los muros, aquí el círculo, el planeta, el mundo lo tenemos frente a nosotros para poder apreciar con la vista e incluso con el tacto la potencia de la vida que palpita en él.

¹⁰ CABALLERO, José. Texto autobiográfico en el Catálogo de la exposición *José Caballero* del Banco de Granada. Granada, 1977. Pág. 69.

¹¹ VEYRAT, Miguel. “Entrevista con José Caballero”. *Nuevo Diario*. 29 de diciembre, 1970. Pág. 18.

¹² GÓMEZ SANTOS, Marino. Opus cit, 8 nov, 1970

El deseo de hacer una pintura vital, fuertemente arraigada en la tierra y con un poder muy por encima de lo humano, hace que intelectualmente se acerque a la poesía de Neruda y a las teorías de Alberto Sánchez: la identificación de la tierra, del campo, de las cosas más pobres con la grandeza de la naturaleza. Estas ideas, que José había asimilado muy bien en su juventud y que eran de alguna manera lo que intentaba transmitir Neruda en su poesía y Alberto en su obra plástica, el pintor las aplicó a la obra circular para representar la vida en estado puro. Realizó unos mundos con relieves, hoquedades y hendiduras que eran, como afirmaría Pablo Neruda, “arcilla delirante”¹³.

La técnica utilizada será diferente a la seguida hasta entonces; ahora no va a crear la textura del cuadro añadiendo tierras y arenas al óleo sino haciendo materia la tierra misma. Compondrá una mezcla a base de elementos aglutinantes con la que moldeará la forma deseada sobre el lienzo aplicándola con espátula y trabajándola con diferentes utensilios como buriles, punzones, cinceles, ruedas de repostería, letras tipográficas, latas, tapas o rejillas que utilizará como plantillas sobre la materia aún sin endurecer. Una vez que la materia ha secado, introducirá los colores creando efectos muy específicos de trazo y textura.

Esa materia tan espesa, tan trabajada y el punto de vista tan cercano con que nos presenta los círculos, hace que veamos unas superficies muy vigorosas que parecen verdaderos pedazos de tierra que encontramos muy en relación con la declaración de principios que el escultor Alberto publicó en 1933 en la revista *Arte*:

“Con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos: con las tierras de la almagra alcaliñas, oliendo a mejorana entre vegetales de sándalo, con las hojas secas de lija, y un arroyo de juncos con puntos de acero galvanizado; con las tierras de alcaén de la Sagra toledana y los olivos,.....que a todo ello lo mojan las lluvias y el sol lo vuelve cieno; que todo tenga olor de tormenta y de rayos partiendo higueras”¹⁴.

Si bien plásticamente no queda clara la influencia de Alberto en la obra circular matérica de José Caballero, creemos, sin embargo, que el pintor tiene muy presente una fuerte influencia intelectual. Por eso no es de extrañar que entre todos los cuadros dedicados a círculos que realizó en estos años hiciera uno dedicado al escultor en el que el círculo pierde importancia frente al paisaje: *Por la ardiente meseta amarilla me acuerdo de Alberto Sánchez* de 1968, (Fig. 188).

José Caballero pintó numerosos lienzos en los que los protagonistas eran grandes círculos matéricos. Aunque casi todos ellos presentan la misma forma geométrica y la misma técnica, la manera de enfocar el círculo será siempre diferente. Dentro de las obras de esta etapa existen algunas en las que el protagonista es un gran círculo exento y otras en las que el círculo, más pequeño e incluso dividido, va acompañado de otros elementos.

¹³ NERUDA, Pablo. “A José Caballero desde entonces 1970”. En *Geografía Infructuosa*. Buenos Aires, 1972.

¹⁴ SÁNCHEZ, Alberto “Palabras de un escultor”. *Arte*. núm. II. Junio, 1933. Pág. 18 -19.

Las obras con círculos exentos, realizadas normalmente sobre soportes cuadrados, presentan un fondo liso muy matizado de color sobre el que se asienta un gran círculo realizado con una materia de mucho relieve. José Caballero logra con estas obras la fusión de dos formas geométricas emblemáticas: el círculo dentro del cuadrado.



**Fig. 188.- *Por la ardiente meseta amarilla me acuerdo* de Alberto Sánchez.
1968. Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 114.**

La composición tan centrada, el fondo neutro sobre el que destaca el círculo matérico y el volumen que esa materia otorga a la forma, hacen que los círculos semejen auténticos planetas suspendidos en el espacio. Planetas que, considerados como seres vivos, están solos ante su destino y en movimiento continuo ya que en muchos de ellos se observa cómo en los bordes el círculo pierde parte de esa materia desplazada por lo que podría ser una fuerza centrífuga.

Estos círculos exentos son los que dan una idea más clara de mundo, un mundo visto con una idea de humanidad, un mundo poblado de seres humanos cada uno con su propia vida y su propio destino.

En otros casos los círculos van a ir acompañados de diferentes elementos o van a mostrar segmentos de círculos. Suelen ser obras de formato rectangular en las que el círculo no ocupa el espacio central sino que está desplazado hacia arriba y debajo aparecen pequeños muros o simplemente trazos nerviosos de materia, de pintura o grabados sobre la materia. Estos componentes poco a poco irán siendo sustituidos por signos y grafías.

También hay alguna obra de este momento que nos presenta varios círculos a la vez, en los que, como ocurre con todos los de círculos matéricos, tanto el círculo como los demás elementos tienen los contornos desiguales por la materia que los sobrepasa.

- **Cuando zumba el verano, 1968.** (Fig. 189)



Fig. 189.- *Cuando zumba el verano*. 1968. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 100

Esta obra, realizada en el año 68, es una de las primeras que muestra un círculo como protagonista absoluto. Centrado en la composición aparece un gran círculo con mucho relieve realizado en tonos grises y ocres. El círculo, que pierde parte de su materia por la fuerza del movimiento, está abierto en varios lados y a través de esas grietas se vislumbra el fondo tierra rojizo que contrasta vivamente con los tonos grises de la forma geométrica.

Por medio de los círculos, el pintor intenta de nuevo buscar un sentido a la vida y sobre todo un sentido al dramatismo de la existencia del hombre. La materia, que ya la había utilizado en los muros y barreras para este fin, aparece aquí mucho más espesa y con un grano muy grueso. Sobre esta materia, las raspaduras, grietas, huellas e incisiones aparecen más profundas y dramáticas. Incluso en uno de los lados aparece impresa la letra “p” como si de una divisa taurina se tratara. Las huellas producen un vivo contraste de luces y sombras, que junto al que se crea por la oposición de los colores del círculo y el fondo otorgan una gran fuerza expresiva a la obra.

De nuevo aparece la palabra “verano” en un título. Como ya se vio en las obras de los cuarenta, *Premonición del verano* y *Al llegar el verano*, José Caballero asociaba esta palabra a la alegría de vivir, a lo placentero, a la libertad que sentía en los veranos de su infancia y después a la actividad pictórica. En esta obra, sin embargo, no parece posible que se refiera a su momento artístico, aunque es evidente que se encontraba en un momento de mucha actividad pictórica. Por la carga dramática que irradia del lienzo parece más lógico que en este caso el título tenga connotaciones más trágicas y aluda al momento en que fue asesinado Federico García Lorca. José Caballero había visitado Viznar en mayo de 1968 y había sufrido una fuerte conmoción que tal vez le impulsó a pintar este cuadro.

• **La gran vigilia de 1936. 1970.** (Fig. 190)

Esta obra es una de las más emblemáticas de ese momento y de las que mejor puede resumir las características de estos círculos de poderosa materia que se asientan sobre un fondo muy matizado y en este caso también matérico. Es un círculo de tonos morados que acoge una gran aspa o cruz rodeada de una zona en la que la materia ha sido raspada, rasguñada, y en la que aparece el color ocre que se esconde debajo. Sobre la materia ha realizado unas hendiduras con punzones y ruedas dentadas, ha arrancado capas y ha estampado la letra “a” en distintos tamaños.

Esa letra, ya sea como “a” latina o como “alfa”, va a ser una constante en su obra a partir de este momento, apareciendo en principio la “a” estampada sobre la masa matérica con letras tipográficas de distinto tamaño, como en esta obra, y posteriormente la letra “alfa” realizada con punzón o con pintura. Esta última se convertirá en un trazo reiterativo que el pintor introducirá en muchas de su obras. La “a” como origen, como principio generador de la vida, la “a” con la idea de que mientras haya vida hay esperanza aunque en muchos casos, como en esta obra, el pintor nos desee mostrar que la vida también puede estar marcada por una gran tragedia simbolizada por la cruz y el color morado que aluden directamente a la penitencia, a la pasión anterior a la muerte. El pintor toma el color morado de los nazarenos de las procesiones de la Semana Santa andaluza y de la Semana de Pasión, en que se cubrían los altares con paños morados, que tantas veces había vivido de niño.



Fig. 190.- *La gran vigilia de 1936*. 1970. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 100.

• *Negro Orestes*. 1968. (Fig, 191)

En *Negro Orestes* José Caballero presenta dos de los elementos más emblemáticos de su simbología particular: el círculo y el muro blanco. De nuevo retoma la dicotomía de los versos del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: “¡Oh blanco muro de España, oh negro toro de pena!” para aludir a la tragedia española.

El fondo del cuadro se diría que es una de sus obras realizada en los años sesenta con el tema del muro blanco; una pared blanca con desconchones, incisiones y marcas, encalada una y otra vez sobre la que el pintor ha sobrepuesto un gran círculo negro. El círculo con una materia muy trabajada tiene una gran potencia expresiva pero carece de movimiento, como si algo o alguien dotado de una gran fuerza vital hubiera sido ejecutado sobre el paredón en ese momento. La letra “a”, repetida una y otra vez, es de tamaño minúsculo y casi sin relieve como si se estuviera desvaneciendo y la pintura negra del círculo chorrea porque ya no hay movimiento que la mantenga, ya no tiene vida.

Si en la obra anterior José Caballero nos mostraba la penitencia, el momento anterior o posterior a la muerte, en esta nos muestra el instante terrible de la muerte, del fusilamiento sobre un muro blanco de España.



Fig. 191.- *Negro Orestes*. 1968. Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 200.

- **Luto por un personaje desconocido 1970.** (Fig, 192)

Esta obra es un desarrollo de *Negro Orestes* que incide sobre la parte más dramática que está llevada aquí hasta el máximo. Aparece un gran círculo central negro flanqueado por otros dos algo más pequeños del mismo color cortados en sus extremos como si se tratara de una larga sucesión de círculos negros de los que se ha extraído sólo un fragmento.

Son círculos muy cargados de materia, círculos vitales cuya materia chorrea con la misma pasión con que giran y mueren. De nuevo la simbología del muro blanco como paredón de ejecuciones pero ahora no sólo para una persona sino como su nombre

indica para un personaje desconocido, para una larga lista, para todo un pueblo que sufre en silencio la represión.

A esta obra José Caballero le cambió el título en 1972 por *Agresión a la cal*, cuando al inaugurar una exposición personal de su obra en homenaje a Pablo Neruda en la Galería Juana Mordó, el grupo ultraderechista “Guerrilleros de Cristo Rey”, cubrió la fachada completamente blanca de la galería con pintadas negras amenazantes contra el expositor y el homenajeado.



Fig. 192.- *Luto por un personaje desconocido*. 1970. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 89

- **La larga noche de Nazim Hikmet. 1970.** (Fig, 193)

En esta obra aparece el círculo acompañado de un pequeño muro y completamente cubierto de escrituras. Sobre un fondo oscuro y sobre un pequeño muro blanco se encuentra un gran círculo también blanco realizados los dos con una fuerte materia y cubiertos totalmente por unas incisiones de trazo nervioso que recuerdan la escritura árabe. Por primera vez aparece este elemento caligráfico que llegará a ser muy importante en la obra posterior del pintor. Es una obra fuertemente plástica pero con una clara referencia al lenguaje escrito ya que es un homenaje al poeta Nazim Hikmet.

El pintor de nuevo vuelve al tema del muro y al corte como símbolos de tragedia para referirse al terrible destino del poeta¹⁵ tal y como había hecho en los decorados de *Yerma* de 1960, en referencia a la tragedia final de la obra y también a la tragedia de Federico García Lorca.



**Fig. 193.- *La larga noche de Nazim Hikmet*. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 130.
Fundación Santander Central Hispano. Madrid.**

¹⁵ El poeta turco Nazim Hikmet estuvo encarcelado en un barco prisión en medio del Bósforo y en una cárcel turca durante dieciocho años por sus ideas comunistas. Posteriormente fue desterrado y marchó a la Unión Soviética en donde se hizo muy amigo de Pablo Neruda cuando este visitó la URSS en 1948. Murió en 1963, en el destierro, sin haber podido volver a ver a su mujer ni conocer a su hijo.

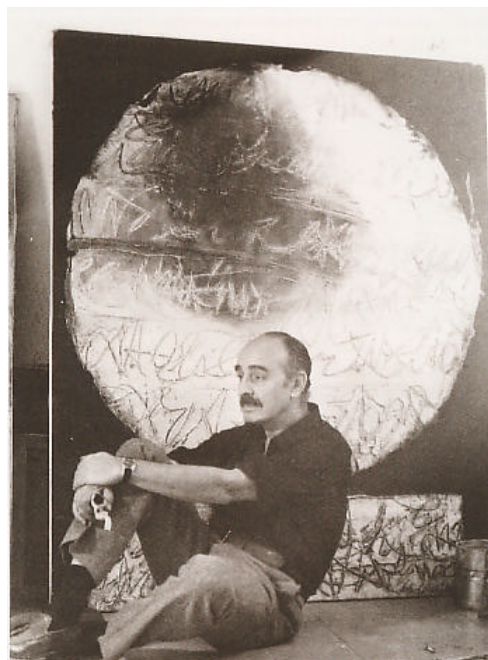
El círculo en esta ocasión es blanco, pero de un blanco grisáceo como iluminado con luz de luna, luz nocturna, luz de un mal presagio. Tal vez intentando reflejar lo que cuenta Pablo Neruda en el poema *Aquí viene Nazim Hikmet*

Nazim, de las prisiones
recién salido,
me regaló su camisa bordada
con hilos de oro rojo
como su poesía. (...)

Pero
detrás de la alegría de Nazim
hay hechos,
hechos como maderos
o como fundaciones de edificios.

Años
de silencio y presidio.
Años
que no lograron
morder, comer, tragarse
su heroica juventud.

Me contaba
que por más de diez años
le dejaron
la luz de la bombilla eléctrica
toda la noche y hoy
olvida cada noche,
deja en libertad
aún la luz encendida.
Su alegría
tiene raíces negras
hundidas en su patria
como flor de pantanos...¹⁶



**Fig. 194.- José Caballero delante de
La larga noche de Nazim Hikmet. Madrid, 1970.**

El juego de luces y sombras que crea el pintor sobre la espesa materia con la gama de los grises y las propias sombras de los trazos nerviosos que forman las grafías, hacen de esta obra un conjunto profundamente dramático pero cargado, al mismo tiempo, de un gran lirismo.

• ***El sol negro de los campesinos andaluces*. 1970.** (Fig, 195)

En estos años de reivindicaciones políticas y sociales José Caballero va a acercarse a Andalucía. Muchas de sus obras van a ser una denuncia del atraso y la pobreza en que se encontraba el pueblo andaluz. Esta es una de las primeras en la que realiza un gran círculo negro con un fuerte movimiento sobre un fondo de tierra rojiza.

¹⁶ NERUDA, Pablo. *Las uvas y el viento, memorial de estos años*. Santiago, Chile, 1954.

Este círculo negro, utilizado por él siempre como símbolo de luto o tragedia y por tanto estático, aquí lo muestra como un sol, un sol vivo pero trágico porque ese es el sino del pueblo andaluz. Un sol negro que se opone a ese otro sol alegre y divertido que es el sol del turismo. Pero los campesinos andaluces están destinados a trabajar la tierra “de sol a sol”, a arar los campos duramente. Y ese trabajo está simbolizado por la gleba, la materia de color grisáceo que se extiende en la parte baja del lienzo y que presenta trazos fuertes y vigorosos como los surcos que el arado deja sobre la tierra.



Fig. 195.- *El sol negro de los campesinos andaluces*. 1970.

Técnica mixta sobre lienzo. 116 x 89.

Museo Nacional de Arte Extranjero. Sofía. Bulgaria.

El andaluz perdido. 1970. (Fig, 196)

De nuevo en esta obra aparece un gran círculo, un círculo cuya materia está trabajada como una espiral como si estuviera girando sobre sí mismo para terminar abriéndose y convirtiéndose en un signo: la letra alfa que ocupa la base del cuadro. Así vemos como aquí el círculo es círculo y signo al mismo tiempo.

Sobre los surcos que forma la materia en ese movimiento continuo surgen una serie de marcas e incisiones sobre las que destaca una gran letra A. Se fusionan de esta manera los dos signos A y alfa como principio generador de la vida.



**Fig. 196.- *El andaluz perdido.* 1970.
Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 81.**

Tanto el fondo, casi sin materia, como la forma geométrica de gran relieve presentan el mismo color blanco matizado del que habla Alberti en el poema que le dedica al pintor:

“...y blancos naturales
de un andaluz febril y vagabundo
por espacios perdidos....”¹⁷.

¹⁷ ALBERTI, Rafael. *Algo de José Caballero 1970*. En el Catálogo de la exposición en la Galería Juana Mordó. Madrid, 1970.

La ausencia de otros colores hace que la expresividad de la obra esté marcada por el grosor de la materia y el juego de luces y sombras que realizan las diferentes hendiduras.

Rafael Alberti había escrito en 1953, durante su exilio en la Argentina, un poema titulado precisamente *Balada del andaluz perdido* por lo que esta obra se puede considerar como un homenaje al poeta:

“Perdido está el andaluz
del otro lado del río.

- Río, tú que lo conoces:
¿quién es y por qué se vino?

Vería los olivares
Cerca tal vez de otro río.

- Río, tú que lo conoces:
¿Qué hace siempre junto al río?

Vería el odio la guerra
Cerca tal vez de otro río...”¹⁸.

Reencuentro con Pablo Neruda.

En junio de 1970 José Caballero y Pablo Neruda se volvieron a encontrar. Aprovechando una escala en Barcelona del “Verdi”, el barco que llevaba a Pablo Neruda desde Francia hasta Chile después de haber realizado un periplo por Europa, los dos amigos acordaron encontrarse y pasar un día juntos. Se reunieron además de Pablo Neruda y su mujer Matilde Urrutia, José Caballero, María Fernanda, Gabriel García Márquez y su esposa Mercedes, que entonces vivían en Barcelona (Doc. 10).

Para José Caballero fue muy emocionante volver a ver a su viejo amigo después de tantos años. Neruda le recibió diciéndole mientras le abrazaba:

“ Vamos a continuar hablando,
tenemos que volver a
conocernos como entonces”¹⁹.

Los dos amigos encuentran en el otro un asidero que los traslada directamente a una época que consideran como el “Paraíso perdido”, una época en que el entendimiento era total. José comprobó que entre ellos seguía existiendo la misma

¹⁸ ALBERTI, Rafael. “Balada del andaluz perdido” en *Baladas y canciones del Paraná*. Losada, Buenos Aires, 1977.

¹⁹ CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *Neruda*. AMFTC.

camaradería y complicidad, que la amistad no sólo no se había enfriado con el paso del tiempo sino que se había reforzado. Pablo Neruda también se emocionó por el hecho de volver a pisar suelo español, lugar que había sido tan decisivo en su vida, y por el encuentro con su querido amigo Pepe y así lo manifestó en una entrevista que le hizo aquel día el periodista Marino Gómez Santos y que José conservaba grabada en una cinta:



Fig. 197.- Pablo Neruda y José Caballero en el museo de las Reales Atarazanas de Barcelona el día 20 de junio de 1970.

“España es para mí una gran herida y un gran amor. Y ustedes comprenden demasiado las cosas para tener que aclararlas más. Pero los españoles deben saber que yo aquí viví mucho tiempo, los españoles de estas generaciones que han olvidado ya muchas cosas, y que tomé parte, dentro de una generación extraordinaria, en las preocupaciones, en los deberes y en la poesía de una época. Esa época es para mí fundamental en mi vida. Por lo tanto, casi todo lo que he hecho después - casi todo lo que he hecho en mi poesía y en mi vida - tiene la gravitación de mi tiempo en España.

España fue para mí la revelación de mis raíces más antiguas. España no es fácil. En España hay que darse con la cabeza en el muro.

Pepe Caballero y otros artistas plásticos de la época, como Maruja Mallo, y especialmente el gran Alberto Sánchez cruzamos el umbral de aquel tiempo. Tiempo encendido y apagado a la medida que nuestras esperanzas o nuestros deseos se cumplían o se morían.

Pepe Caballero me trae el recuerdo de una época anterior a la Guerra Civil llena de alegría, de creación y de desenfado. Estábamos casi todos más o menos locos, pero la guerra nos hizo ponernos muy serios...

Bueno, tiempo pasado y ahora Pepe Caballero está convertido en un pintor que era diferente de lo que fue. El siempre fue un gran dibujante, pintaba poco. Se iba especializando en la decoración de teatro. Federico lo admiraba sobre todo como un dibujante, grabador influenciado por el surrealismo de la época. Siempre, desde muy jovencito demostró su gran capacidad creadora y su inteligencia formidable. Fue uno de los amigos predilectos de mi época y aunque no conozco completamente su pintura actual estoy seguro que no desmiente a su relativo pasado puesto que aún es muy joven.

En él abrazo yo a mis amigos de aquella época, en especial a los que alcancen todavía a recordarme²⁰.

Las palabras de Pablo Neruda no dejan lugar a dudas sobre sus sentimientos hacia España, sobre el gran impacto que supuso para su poesía y para su vida los años que pasó en Madrid y la tragedia de la guerra que acabó con todo. Pablo Neruda, desde fuera, tenía una experiencia muy similar a la que José Caballero había pasado en España. Con las obvias diferencias de edad y de nacionalidad, ya que Neruda había llegado a España con una formación poética muy asentada, los dos habían vivido apasionadamente unos años en el Madrid de antes de la guerra y el ambiente, los amigos, el clima de aquel tiempo les influyó de manera decisiva en su vida y en su obra. Pero la llegada de la guerra y la destrucción de todo ese mundo les creó una sensación de soledad, de vacío y de pérdida irreparable. La poesía de Neruda, como la pintura de José Caballero, evolucionó, fue por otros caminos, se adaptó al lenguaje de cada momento, pero siempre, como él mismo afirmaba, teniendo la gravitación de su tiempo en España.

²⁰ Entrevista grabada por Marino Gómez Santos a Pablo Neruda el día 23 de junio de 1970 en Barcelona. AMFTC. Parte de ella la publicó Gómez Santos en "En España con Pablo Neruda". *Los domingos de Abc*. 23 de agosto, 1970.

Este encuentro con alguien que había sufrido exactamente lo mismo que él fue para José un gran acicate. Se sintió, a pesar de la distancia que los separaba, más acompañado y más comprendido. Sabía que su amigo era una de las pocas personas que podía entenderle, una de las pocas personas con las que se podía comunicar y esto le ayudó a cerrar unas heridas provocadas por aquella pérdida que el tiempo no había logrado cicatrizar.

Posteriormente, cuando a Neruda le nombraron embajador de Chile en París, los dos amigos se volvieron a ver en la capital francesa a donde viajó José en varias ocasiones. A pesar de que Pablo Neruda quiso volver a Madrid a recorrer sus calles, y en algún momento estuvo a punto de hacerlo, al final desistió debido a las amenazas que se hicieron contra él y a la necesidad, ordenada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, de llevar escolta.

Después de despedir a Neruda en el puerto de Barcelona, José y María Fernanda tomaron un avión que les llevó a Roma en donde les esperaban Rafael Alberti y María Teresa León. José y Rafael Alberti no se había vuelto a ver desde antes de la guerra, aunque habían mantenido una asidua correspondencia y el reencuentro fue para los dos muy emocionante. Alberti acogió a José con verdadero entusiasmo y la amistad entre ellos se intensificó. Posteriormente se vieron en varias ocasiones en Roma y cuando en 1977 el poeta regresó a España después de su largo exilio, su amistad se prolongó e intensificó.



Fig. 198.- Pablo Neruda, José Caballero, Matilde Urrutia, Gabriel García Márquez y María Fernanda Thomas de Carranza. Barcelona , 1970.

Primera exposición en la Galería Juana Mordó.

José Caballero conocía a Juana Mordó desde los años cincuenta y, a pesar de que nunca quiso asistir a su tertulia, estuvo presente en su galería desde que la inauguró en

1964²¹. Juana Mordó, que llevaba trabajando en la galería Biosca varios años, decidió inaugurar su propia galería dedicada al arte más vanguardista en la que acogió sobre todo a los pintores informalistas y abstractos.

La inauguración de esta galería fue decisiva para José porque a partir de ese momento intensificará el trato y la amistad con el resto de artistas adscritos a ella como Farreras, Millares, Amadeo Gabino, Manuel Rivera, Sempere, Guerrero, Lucio Muñoz y otros muchos que se reunían asiduamente en las cenas que organizaba Juana Mordó. En estas cenas además de los pintores y escultores de la galería acudían también otros artistas y personajes muy unidos al mundo cultural como el neurólogo Alberto Portera y el músico Cristóbal Halfter.



Fig. 199.- *Núcleo solar*. 1971.
Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 114. Fundación Juan March. Madrid.

²¹ José Caballero fue uno de los pintores que participó en la “Exposición inaugural” de la Galería Juana Mordó en marzo de 1964 junto a Canogar, Chillida, Guerrero, Antonio López, Lucio Muñoz, Millares, Mompó o Rivera, entre otros artistas. Posteriormente, en febrero de 1965, Carola Torres hizo una exposición de alfombras realizadas sobre bocetos de varios pintores entre los que se encontraban además de José Caballero, Juana Francés, Guinovart, Sempere, Mompó, Millares, Saura, Serrano y Tapiès.

Además la entrada en la galería de Juana Mordó supuso un gran impulso para su obra no sólo por las exposiciones que hizo en ella sino también porque pudo mostrarla en el extranjero en exposiciones colectivas, algo fundamental para él debido al veto que le tenía impuesto el comisario oficial de las exposiciones organizadas por el Ministerio de Asuntos Exteriores.

José Caballero expuso su obra circular por primera vez en la galería de Juana Mordó el 4 de noviembre de 1970. Para esta exposición, que había preparado desde el año 68, buscó un estudio en Alcalá de Henares en donde pasó largas temporadas. Alcalá era un lugar de entrañable recuerdo para José ya que solía ir en sus años juveniles acompañando a García Lorca. A Federico le gustaba pasear por Alcalá con algunos amigos, cuando tenía algún proyecto entre manos, y terminar la tarde tomando unas migas en la “Hostería del Estudiante”. José había continuado con esta costumbre y durante años había vuelto a la ciudad en compañía de María Fernanda y amigos. En 1969 alquiló un piso desde el que se veía la plaza de toros²² y allí en soledad logró reconcentrarse y pintar con más sosiego que en Madrid, en donde no le era tan fácil abstraerse.



Fig. 200.- José Caballero en su estudio de la Avenida de América. Madrid, 1970.

La exposición en Juana Mordó constaba de treinta obras, casi todas ellas con el círculo como motivo principal, entre las que destacan las anteriormente citadas²³. En el

²² En julio de 1975 se trasladó a una casa con jardín que compró cerca del río.

²³ Las obras que se expusieron fueron: *Nocturno del hueco*, *La larga noche de Nazim Hikmet*, *Por la ardiente llanura amarilla me acuerdo de Alberto Sánchez*, *la guerra es fango*, *Luto por un personaje desconocido*, *Siempre salpica la sangre de los toros*, *Oceana marina*, *La gran vigilia de 1936*, *Felipe IV en el pudridero*, *Ruedo ibérico*, *Luna de dos fríos*, *Muro de sombra muro infranqueable*, *El andaluz perdido*, *La noche de los vencidos*, *Keops ya pirámide*, *Sangriento Agamenón*, *El pensamiento circular de Mao*, *Naturaleza herida*, *Madera quemada*, *Círculo de greda a Miguel Hernández*, *Verte y no verte*, *Segmento de un círculo*, *Piedra de tormentas*, *Lejana Isla Negra*, *Cuando zumba el verano*, *Relieves*

catálogo se publicó un poema de Pablo Neruda, *A José Caballero desde entonces*, y otro de Rafael Alberti, *Algo de José Caballero*, dedicados al pintor y a sus círculos que definían con mucha precisión, como ya se ha visto en el capítulo anterior, la figura y la obra de José Caballero de ese momento.

Aunque la pintura de José Caballero había sufrido una fuerte evolución desde su última exposición en Madrid, celebrada en 1962 en la galería Prisma en donde había mostrado barreras de toros y muros blancos, la obra fue muy bien acogida por el público y la crítica. Se elogiaba la evolución de su pintura y el hondo lirismo que escondía su obra matérica. Además, los críticos más avezados supieron ver la profunda sinceridad de una pintura que plásticamente reflejaba la palpitación de ese momento y que intelectualmente recogía todo el poso de la cultura española, incluso aquella que más se había querido ocultar.

A. M. Campoy desde las páginas de *Abc* alababa la evolución de su pintura y la experimentación constante manteniendo siempre su propia personalidad:

“.....nos encontramos con José Caballero, con su obra singular, novísima siempre y siempre también fiel a sí misma. Distinta de una vez a otra en apariencia, una sola en su concepto esencial, unitaria, prolongándose en ella misma, solo a través de ella misma...”²⁴

Afirmaba también Campoy cómo la pintura de Caballero arrancaba de otra época pero había evolucionado sobre todo por medio de la simplificación:

“Su pintura está depurada de cuanto tenía de piel de una época. Es ya, diríamos, una pintura en sus puros huesos de materia, forma y color, su “arcilla delirante” como diría Pablo Neruda. Su arcilla, es decir su raíz original, que no niega ninguno de sus hallazgos anteriores, pero que deviene en depuradísima expresión nueva, no hallada al azar, sino como consecuente evolución. Neruda lo ha intuito genialmente.”²⁵

Moreno Galván lo relaciona con otros pintores españoles que llegaron al informalismo desde el surrealismo aunque con la diferencia de la carga cultural e intelectual que le daba haber vivido una realidad española muy diferente:

planetarios, Plomo como plata muerta, El sol negro de los campesinos andaluces, A la tierra más pobre y dura y Blanco Ulises.

²⁴ CAMPOY, A. M. “Pepé Caballero”. *Abc*. 20 de noviembre, 1970.

²⁵ *Ibíd.*

“Él por su cuenta llegó a las mismas conclusiones abstractas a las que habían llegado actitudes paralelas más juveniles: “Dau al set”, “El paso”, etc”.... José Caballero en este juego de círculos recrea la materia de manera a veces golosa y ensimismada. Delectación de la generación del 27 por las cosas primarias y elementales y también de las generaciones últimas por la materia pictórica en sí”²⁶.

Julio Trenchas consideraba que después de muchos años de no exponer, José Caballero por fin realizaba “la muestra personal donde con todo riesgo situaba su momento estético”. Realizando unas obras que eran el resultado de depuraciones y ensayos cómo afirmaba Neruda en el poema reproducido en el catálogo²⁷.

José Hierro desde *Nuevo Diario* afirmaba:

“José Caballero se encuentra a gusto viendo vivir su obra comunitariamente con el teatro o con el texto poético, convirtiendo a un arte del espacio en un arte del tiempo sabiendo que fatalmente ha de desaparecer cuando se apague la música o se baje el telón o se cierre el libro”²⁸.

Para Rafael Soto Vergés estaba claro el propósito moral, la denuncia de ciertos hechos de la historia última, la preocupación humanística y social que hacía el pintor en esa obra. Pero gracias al espíritu surrealista, que había sabido mantener a lo largo de los años, encontraba “margen suficiente para poetizar tales asuntos, para crear un símbolo moral a los niveles expresivos de una surrealidad o lo que es lo mismo, de una realidad maravillada”²⁹.

El clima político era en aquel momento muy tenso. El mismo día de la inauguración de la exposición de José Caballero es detenido el crítico y gran amigo del pintor José María Moreno Galván, por su pertenencia al partido comunista, y el seis de noviembre hay un encierro de pintores en el Museo del Prado en protesta por la detención y pidiendo la libertad para el crítico. Muchos de los pintores, entre ellos José

²⁶ MORENO GALVÁN, José María. “Exposición de José Caballero en la galería Juana Mordó”. *Triunfo*. 5 de diciembre, 1970. Pág. 40.

²⁷ TRENAS, Julio. “José Caballero y su explicación poética”. *La Vanguardia*. Barcelona. 11 de noviembre, 1970.

²⁸ HIERRO, José. “José Caballero”. *Nuevo Diario*. Madrid, 15 de noviembre, 1970.

²⁹ SOTO VERGÉS, Rafael. “José Caballero y la moral surrealista”. *Artes*. Nº 112. Madrid. Diciembre, 1970.

Caballero, son llevados a la Dirección General de Seguridad, en la Puerta del Sol de Madrid, en donde se les hace una ficha policial y se les retiene el carnet de identidad.

Coincidiendo con esta exposición José Caballero inauguró otra en la Galería Seiquer, el 10 de noviembre, en la que expuso la serie de aguatinas y témperas que había hecho en el año 1967 para la nueva edición del *Llanto* en Italia y que debido al repentino fallecimiento del editor no llegó a realizarse. En el catálogo de la exposición figuraba un texto de Francisco García Lorca, hermano del poeta, en el que hace una comparación entre las ilustraciones que realizó para la primera edición del *Llanto* en 1935, cuyos dibujos se ajustaban al texto, y las más expresionistas de ese momento que considera como “un homenaje al amigo, llevando a plena expresión plástica una de las más acabadas composiciones del poeta”³⁰.



Fig. 201.- Verano japonés.
Técnica mixta sobre papel. 1971. 46 x 34.

³⁰ GARCÍA LORCA, Francisco. *José Caballero*. Catálogo Exposición Galería Seiquer. Noviembre, 1970.

En 1971, el pintor participó con obras circulares en la exposición colectiva organizada por la Galería de Juana Mordó *Arte español actual*, que se montó en el Pretoria Art Museum de Arcadia y el Goodman Art Museum de Johannesburgo y al año siguiente visitó el Southafrican National Gallery de la Ciudad del Cabo. Para esta exposición el pintor envió entre otras obras *Felipe IV en el pudridero*, que se vendió y se quedó allí.

***Oceana marina* y segunda exposición en Juana Mordó.**

José Caballero sintió una gran alegría cuando el editor Rafael Díaz Casariego le propuso hacer una edición de bibliofilia con el libro de poemas *Oceana* de Pablo Neruda. Casariego hizo la propuesta a Pablo Neruda con el temor de que se la rechazara como solía hacer. Sin embargo, y a pesar de lo excepcional³¹, Pablo Neruda aceptó encantado fundamentalmente por la amistad que existía entre José y él que se había intensificado con el reencuentro.

Con ese motivo José viajó en varias ocasiones a París, en donde el poeta estaba de embajador, para mantener largas conversaciones con Neruda sobre el sentido del poema. Para hacer las litografías utilizó el método que llevaba siempre a cabo con las



Fig. 202.- *Oceana*. 1971. Litografía. 47 x 34 ,5.

³¹ Diario personal de José Caballero correspondiente al 25 de abril, 1971. AMFTC.

ilustraciones de libros, introducirse en la composición, ahondar en el sentido artístico y tratar de plasmar la esencia. Crear una imagen que provocara en el espectador una emoción parecida a la que suscitaban los poemas.

El mundo poético de Neruda era algo muy familiar para el pintor. Neruda era una presencia viva y su poesía nunca la había abandonado. De hecho la obra realizada en esos últimos años bebía directamente de la obra del poeta chileno, por lo que para las litografías trasladó todo ese mundo plástico, que él había creado a partir de los poemas de Neruda, a las técnicas del grabado. Además, entre los dos creadores existía una compenetración muy fuerte y sabían que se encontrarían artísticamente como puso de manifiesto Pablo Neruda en el hermoso prólogo que escribió para el libro:

“José Caballero y yo nos buscamos aquí como debe ser: separándonos, alimentando lo inasible con lo más sonoro, con lo más fragante de nuestros sueños”³².

Si plásticamente el pintor no tuvo ningún problema de adecuación al poema, técnicamente no le resultó fácil. José Caballero comenzó a trabajar en las litografías, en el taller de Díez Casariego, en enero de 1971 y durante seis meses se introdujo de lleno en el mundo del grabado abandonando prácticamente la pintura. Tomó esta nueva actividad, como él solía hacerlo siempre, con verdadera pasión aunque en este caso con mayor emoción debido a que el libro era de su querido amigo. Se entusiasmó por los sorprendentes resultados que se podían lograr con el grabado cuyo efecto final no se podía prever de antemano³³. Pero su talante experimental hizo que no aceptara la técnica litográfica de forma ortodoxa sino introduciendo nuevos materiales y ensayando con distintos métodos en busca de una mayor expresividad.

Sobre el trabajo de estas litografías José Caballero afirmaría:

“No fue fácil. Nunca me resultan fáciles las cosas a las que me entrego con apasionamiento como en este caso. No me contentaba fácilmente ciñéndome a las posibilidades que daba la piedra litográfica. *Oceana* pedía otros procedimientos que tuvimos que inventar sobre la marcha”³⁴.

José realizó catorce litografías sobre el poema, casi todas con el tema del círculo como motivo central. Trabajó el grabado de manera diferente para lograr en el papel huellas e incisiones cuyo resultado final fuera semejante a la textura de la pintura matérica. Utilizó el troquelado en blanco, cuerdas para imprimir sus huellas y cartones

³² NERUDA, Pablo. Prólogo de *Oceana*. Madrid, 1971.

³³ Diario personal de José Caballero correspondiente al 4 de enero de 1971. AMFTC.

³⁴ GÓMEZ SANTOS, Marino. “José Caballero. Primera y última hora”. *Abc*. 23 de octubre, 1971.

para conseguir relieves. Con ello el pintor deseaba conseguir grabados muy expresivos íntimamente relacionados con la fuerza de los poemas.

Cuando el libro se editó el pintor decidió exponer las litografías en la galería de Juana Mordó. Pablo Neruda estaba ilusionado con asistir a esta exposición y José quiso rendirle un homenaje exponiendo por primera vez, además de los originales y las litografías del libro, una serie de cuadros y dibujos realizados en los años treinta, los años en que Neruda vivió en España. José pensó que a su amigo le gustaría volver a ver obras realizadas en aquel tiempo.

“Busqué estas obras antiguas para volvérselas a
mostrar a Neruda que ya las conocía y le divertiría
volverlas a ver. No pudo ser”³⁵.

El clima político estaba entonces muy alterado en España y la posibilidad de que Pablo Neruda pudiera venir a nuestro país suscitaba grandes controversias entre los elementos más extremistas. El grupo ultraderechista “Guerrilleros de Cristo Rey” no estaba dispuesto a que un miembro tan destacado del partido comunista viniera a España y menos que se celebrara una exposición en su honor por lo que amenazaron con la colocación de una bomba en la galería de Juana Mordó y otra en la casa de José Caballero, donde se iba a alojar el poeta³⁶.

Aunque a Pablo Neruda no se le podía prohibir la entrada en España por su condición de embajador, se le comunicó, por medio del embajador de España en París Pedro Cortina, que debía hacerlo con escolta. La posibilidad de volver de nuevo a su querido Madrid y no poder pasear por sus calles tranquilamente acompañado de sus amigos sino en coche oficial y con escolta, hicieron que Pablo Neruda abandonara la idea de volver.

Ante el cariz que estaban tomando los acontecimientos, José habló con Juana Mordó y le dijo que entendería que no quisiera realizar la exposición en esas condiciones. Sin embargo la galerista insistió en que por encima de todo la haría. El 4 de octubre de 1971 se inauguró la muestra ante la atenta mirada de los “Guerrilleros de Cristo Rey”, que se paseaban por una acera y las juventudes comunistas, encabezadas por el hijo de Moreno Galván, que se paseaban por la otra acera de la calle Villanueva en donde estaba ubicada la galería. Aunque dentro no ocurrió nada, al día siguiente apareció la fachada de mármol blanco, enteramente cubierta con pintadas alusivas a la condición de rojos de todos los implicados en la exposición. Este ataque motivó a José Caballero para cambiar el título de una de sus obras más emblemáticas, *Luto por un personaje desconocido* que pasó a llamarse *Agresión a la cal*, durante un tiempo.

La muestra constaba de 30 témperas originales sobre el tema de *Oceana* más las 14 litografías que formaban parte de la edición y una serie de dibujos y pinturas,

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ Luis María Ansón, entonces director de la Agencia Efe y gran entusiasta de la obra y la persona de Neruda, fue informado de las intenciones de los “Guerrilleros de Cristo Rey” y fue quien se le comunicó a José Caballero, según escribió en su diario personal el 17 de septiembre de 1971. AMFTC.

realizadas en los años treinta, que se exponían en la sala contigua en homenaje a Pablo Neruda. Aunque el poeta chileno no pudo verlas, fueron admiradas por numeroso público que acudió a la exposición revelándose de esa manera una faceta entonces casi desconocida de la trayectoria artística de José Caballero. Entre las obras antiguas que se expusieron podemos destacar los dibujos *Las enfermedades de la burguesía*, *Los dulces placeres del sadismo*, *Estación de cercanías*, *Los vicios estériles*, *El escultor*, *Esencia de Verbena* y *El armario insólito* y las pinturas *Paisaje con palmera*, *Bodegón con frutero verde* o *El baile*.



Fig. 203.- Pablo Neruda escribiendo el prólogo de *Oceana* en presencia de José Caballero en la embajada de Chile en París. 1971.

El éxito de la exposición fue enorme vendiéndose sólo en el primer día la mayor parte de las témperas y más de la mitad de los libros. La crítica fue unánime al afirmar la estrecha relación que existía entre los poemas de Neruda y las litografías de Caballero a pesar de no tener un parecido formal:

“En pocas exposiciones como esta de la Galería Juana Mordó encontramos más fluyentemente expresada la simbiosis poesía - pintura. En pocas ocasiones, también, la gustosa servidumbre del artista plástico al texto cuya ilustración se le encomienda alcanza cotas de más inteligente y - aunque esto suene a paradoja - compenetrada rebeldía....Las catorce láminas engranan movimiento, raspadura, círculo y mancha. Edifican u obturan el espacio. Con sus punteados y crepitaciones

cromáticas sirven la emoción y trascienden el mensaje lírico del poeta”³⁷.

El poeta José Hierro afirmaría:

“...el parecido entre los versos de Neruda y las formas plásticas no reside en lo superficial y externo, sino en la semejanza de emoción que provocan. Hay entre ambas obras una relación secreta y perceptible, aunque no haya razones para explicarlo”³⁸.

Sin embargo parece claro que la razón fundamental para explicar esa relación es precisamente la profunda conexión que existía entre los dos creadores, el parecido lenguaje y la manera de ver la vida y entender la poesía que en ambos arrancaba de un momento de intensas vivencias.

En este año de 1971 Carola Torres, casada con Moreno Galván, realizó una exposición de alfombras en la Galería Iolas - Velasco sobre bocetos de Tapiès, Millares, Mompó, Saura, Guinovart y José Caballero. Las alfombras de José Caballero tenían todas como motivo principal el círculo aunque combinado con otros elementos como signos, grafismos y trazos gestuales. José Caballero participó también en la polémica exposición *Eros y el Arte Actual o El erotismo en el arte* en la galería Vandrés de Madrid en marzo de 1971, exposición que agrupó a numerosos artistas de diferentes tendencias en torno al tema del erotismo. Y en esa misma galería en el *Homenaje a Picasso* que se organizó en 1971 a la que José Caballero envió *La paloma*, obra que llevaba el mismo nombre que la exposición.

Círculos geométricos. 1971 – 1973.

Después de realizar y exponer las litografías de *Oceana* en Juana Mordó, José Caballero comenzó a replantearse la forma circular. El círculo seguía siendo una forma muy válida con la que todavía podía expresar muchas cosas pero, sin embargo, no deseaba continuar en esa línea:

“Me parece que ya estoy un poco cansado de los círculos, al menos de las mismas materias con que los hice hasta ahora. Ya no me dicen nada...Creo que es algo sabido y que le falta espontaneidad. No se si es el tema o el procedimiento lo que se me ha acabado, pero algo es”³⁹.

³⁷ TRENAS, Julio. “José Caballero - Pablo Neruda: Data estética de una amistad”. *La Vanguardia*. Barcelona. 20 de Octubre, 1971.

³⁸ HIERRO, José. “Litografías de José Caballero”. *Artes*, núm, 118- 119. Octubre - noviembre, 1971. Pág, 7

³⁹ Diario personal de José Caballero correspondiente al 23 de enero de 1972. AMFTC.

Este cambio responde a una necesidad artística de buscar nuevas formas expresivas pero también a un cambio personal. A José Caballero el círculo le seguía interesando formalmente, de hecho, a pesar de su anterior afirmación, los círculos matéricos seguían teniendo una gran fuerza expresiva, pero en ese momento se produjo una transformación en el ánimo del pintor que forzó la manera de expresarse. El pintor afirma:

“No soy yo el que cambia. Es el momento que vivo, las circunstancias, un nuevo sentimiento que no responde al anterior. Es una cuestión de carácter, de necesidad que se produce inesperadamente en el momento preciso”⁴⁰.

Después de haber visto a Pablo Neruda y de comprobar que entre ellos seguía existiendo la misma compenetración, José Caballero se sintió más acompañado. Este encuentro fue para el pintor como una catarsis y a partir de ese momento pudo comenzar a cicatrizar unas heridas que nunca se habían cerrado. En el terreno artístico estos acontecimientos provocaron un cierto distanciamiento de los sentimientos personales, de la parte emocional de la pintura para centrarse más en la parte plástica.

La necesidad de experimentar, de buscar nuevas soluciones plásticas, de trabajar la pintura hizo que abandonara la materia, que la rebajara y la trabajara de una manera más perfecta y geométrica. Esto, que tal vez en un principio comenzó siendo tan solo un nuevo camino por el que experimentar, terminó por convertirse en un reflejo de la angustia vital del pintor.

Continuó con el círculo como elemento principal pero se planteó la necesidad de una simplificación, de una “desbarroquización”, como gustaba decir al artista, porque:

“Lo que me preocupa en mi pintura no es lo que falta, sino lo que sobra”⁴¹.

Por ello comenzó a despojar la obra de elementos que consideraba superfluos y sobre todo a rebajar la materia, esa materia que transmitía la fuerza de su apasionamiento, en beneficio de la geometría. Estableció un enfrentamiento entre la parte más racional de la pintura y la más apasionada, entre la geometría y la materia y los signos. Esta oposición racional - irracional era algo consustancial a toda su trayectoria pictórica pero en esta ocasión fue una de las pocas veces en que hubo un predominio de lo racional.

Si en un principio el pintor estaba satisfecho de lo logrado con la geometría porque conseguía comunicarse con unos medios expresivos muy simples, en seguida el rigor geométrico le fue envolviendo y atenazando hasta que tuvo la sensación de haber perdido la libertad y de realizar una pintura demasiado mentalizada.

⁴⁰ Diario personal de José Caballero correspondiente al 1 de febrero de 1972. AMFTC.

⁴¹ Diario personal de José Caballero correspondiente al 10 de febrero de 1972. AMFTC.

En los círculos geométricos se intensificó la influencia poética de Neruda, debido sobre todo al trabajo realizado con *Oceana*. Muchos de los cuadros que pintó en estos años tienen títulos alusivos de una u otra forma al mundo poético de Pablo Neruda; ya sea un verso o una parte de él como ocurre con *Buzo ciego*, *Hondero imposible* o *Residencia en el agua*, ya sea aludiendo al clima poético y político sugerido a través de sus poemas como por ejemplo *Lugar donde se forman los huracanes* o *Envoltorio explosivo*.



Fig. 204.- *Residencia en el agua*. 1972.
Técnica mixta sobre tabla. 100 x 70.

Esta etapa geometrizante comenzó hacia finales de 1971 cuando realizó una serie de obras siguiendo la técnica del collage en las que introdujo objetos ajenos a la pintura como maderas, ruedas de esparto o tornillos, intentando elevar a categoría poética elementos pobres y humildes, al igual que hacía Neruda en sus poemas. Son obras en las que vemos cómo el pintor comenzaba a buscar una nueva vía haciendo hincapié en la geometrización del espacio y en la simplificación de los colores. En casi todos ellas utilizó casi exclusivamente la bicromía del blanco y el negro.

· **Anti - Atlas. 1971.** (Fig, 205)

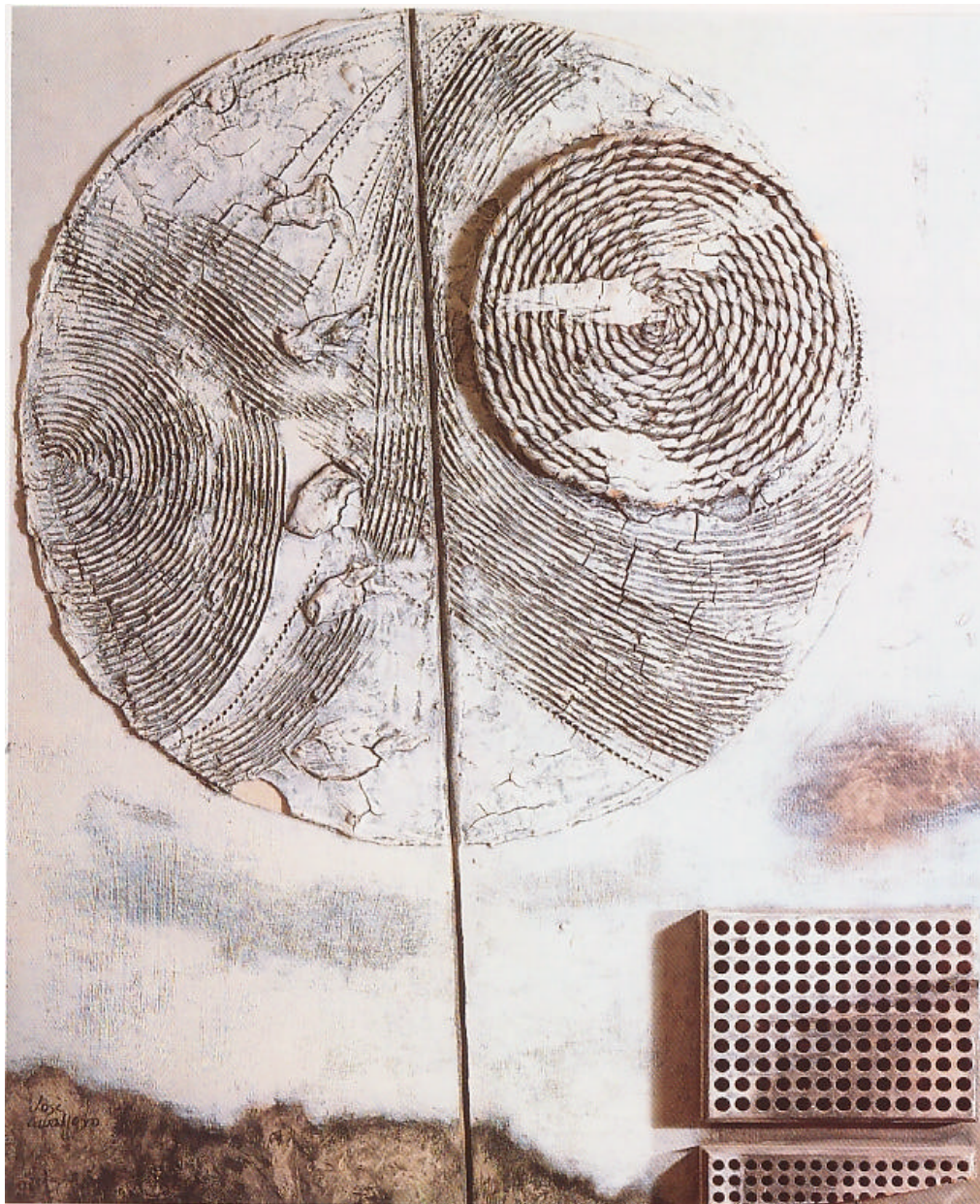


Fig. 205.- *Anti - Atlas.* 1971. Técnica mixta sobre tabla. 115 x 96.

Anti- Atlas pintado en los últimos meses de 1971, justo después de la exposición en Juana Mordó, es una de las primeras obras en que el artista se plantea un cambio. Realizada sobre madera, muestra un gran círculo matérico dentro del cual se aloja otro más pequeño, que es en realidad una rueda de esparto sobrepuesta y pintada en los mismos tonos blancos de casi toda la composición. La materia del círculo, todavía bastante espesa, está trabajada con un peine de hierro que crea segmentos circulares pero aún sin mostrar formas perfectas sino líneas de diferente grosor que se mezclan, se entrecrocán y a veces se resquebrajan. Debajo del círculo aparecen unos soportes de madera rectangulares con pequeños orificios circulares.

Todos esos elementos los utiliza el pintor para establecer una oposición entre perfección e imperfección, entre geometría y materia. Además de contraponer la materia, con todas sus rugosidades, con el fondo liso del cuadro y la perfección geométrica del círculo, enfrenta también la rueda de esparto, elemento popular realizado de manera artesanal y por tanto con sus propias características, con las cajas de madera con orificios perfectamente alineados que provienen del mundo industrial.

Esta oposición queda remarcada por una línea incisa levemente inclinada que divide la composición de arriba a abajo otorgándole a la obra un estudiado desequilibrio.

• **Epidauro, 1971.** (Fig, 206)



Fig. 206.- *Epidauro*. 1971. Técnica mixta sobre tabla. 80 x 80.

De nuevo un gran círculo pero ahora realizado con maderas de diferentes formas concéntricas y con distintos relieves que crean movimiento y profundidad. El color principal sigue siendo el blanco, liso por la ausencia de materias, y el negro de la parte baja que se extiende como una enorme sombra.

La preocupación por las formas muy geométricas la vemos aquí ya de manera muy explícita en ese gran círculo blanco de diferentes alturas. Sin embargo, a pesar de su deseo de perfección formal, el pintor siempre va a introducir elementos desestabilizadores en su obra como la gran sombra negra, las siluetas de unas gasas estampadas y una gruesa línea negra en la parte superior.

• **Círculo roto 1972.** (fig, 207)

En 1972 José Caballero realizó esta obra, antes titulada *Restos del tiempo*, en la que se aprecian sus dudas ante el círculo. Esta pintura está dividida en dos partes bien diferenciadas; por un lado la parte superior ocupada por un gran círculo incompleto, que no llega a cerrarse, realizado con una fuerte materia que forma círculos concéntricos muy discontinuos y pintado todo ello, tanto el círculo como el fondo, en un profundo color negro, y por otro la parte baja en la que ya sin ninguna materia introduce unas formas geométricas pintadas en vivos tonos de azules que llegan a penetrar dentro del círculo. Separando las dos partes una línea irregular de un profundo blanco que aporta luminosidad a la composición.

El fuerte contraste entre los elementos; por un lado el círculo pintado en un riguroso negro pero con una materia muy desigual, que crea un inquietante juego de luces y sombras, y por otro las perfectas formas geométricas de color azul intenso y la luz que aporta esa enigmática línea blanca, forman una obra profundamente misteriosa.



Fig. 207.- *Círculo roto*. 1972.
Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 89.

Esta pintura con el círculo roto en la que ya se vislumbra el comienzo de destrucción del círculo, es una obra aislada de este momento ya que después de hacerla abandonó esa línea y comenzó a pintar círculos muy perfectos con la materia muy rebajada. Sin embargo es un claro antecedente de lo que hará a partir de 1974 cuando de verdad desee acabar con la forma circular que para entonces le tendrá completamente atenazado.

* * * * *

En el mismo año de 1972 José Caballero comenzó a trabajar con una materia muy rebajada con la que cubría el lienzo de manera uniforme. Sobre esos fondos introducía unos círculos muy perfectos ayudado por unos peines de hierro con los que extendía la materia de manera muy regular creando numerosos círculos concéntricos. Esta terminación rayada da la sensación de movimiento y relaciona estos círculos con el arte cinético y el constructivismo.

El pintor siguió utilizando la materia, aunque muy rebajada y bajo el dominio absoluto de la geometría. Sin embargo, ese momento de hegemonía de la forma duró poco porque, como el pintor escribió:

“Pronto se generó la violencia dentro de aquél espacio tan cerrado”⁴².

La manera de introducir el color sufrió también un cambio. Si en los círculos matéricos primero tendía la pasta y posteriormente, cuando esta se había secado, aplicaba el color, ahora mezclaba desde un principio los colores con la pasta. Este sistema le permitía trabajar más libremente con las formas y las texturas. Enriqueció la paleta sobre todo para los fondos ya que las formas circulares seguirán, en casi todas las obras, con la bicromía del blanco y el negro. Estos círculos tan perfectos y formando rayas en blanco y negro en muchos casos recuerdan elementos mecánicos como ruedas de tren o discos de vinilo

A partir de ese momento ya no será el protagonista absoluto un gran círculo, sino que habrá varios juntos del mismo tamaño o de diferente, segmentos de círculo u otras formas geométricas que en algunos casos irán insertas dentro de círculos grandes.

Y junto a esos círculos van a aparecer, cada vez con mayor asiduidad, trazos muy gestuales, signos que existían ya en su pintura desde los años sesenta y que ahora el pintor los va a introducir como un elemento intranquilizador dentro de la serenidad de la perfección formal. Estos trazos y caligrafías se pueden interpretar como el deseo y la necesidad de libertad que tenía el pintor en ese momento. Como afirmaría Dionisio Ridruejo:

⁴² CABALLERO, José. Opus. Cit, 1977. Pág. 69.

“ Los elementos de libertad o azar - ambos contra la necesidad- suelen ser caligrafías - signos - o borrones fustigantes. El argumento, en general, es el de la libertad que se manifiesta, con una gran tensión, en una voluntad de salida o de ruptura. Las salidas son hacia el centro o hacia afuera, la fuga de tiro de honda que dispara un arco hacia lo desconocido voluntario. El jadeo de la libertad es constante y es el verdadero argumento de esta pintura de protesta honda’⁴³.

· **Los márgenes del tiempo 1972.** (Fig, 208)



Fig. 208.- *Los márgenes del tiempo*. 1972.
Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 162

⁴³ RIDRUEJO, Dionisio. “José Caballero contra el círculo vicioso”. *Guadalimar*. Núm, 2. Madrid. Mayo, 1975.

Es una obra en la que se observa claramente cómo la geometría se ha erigido en el elemento más importante. Es un cuadro de gran tamaño en el que cuatro grandes círculos, perfectamente delimitados, se encuentran suspendidos sobre una forma cuadrada y en un espacio azul como si se tratara de la bóveda celeste. Son círculos cuyo rayado hace que parezca que giran en un movimiento continuo y obstinado.

Tres de los círculos tienen una combinación blanca y negra y en el cuarto el pintor se permite la libertad de introducir también el rojo y una pequeña línea negra, elementos que resultan muy perturbadores en el espacio tan riguroso de este lienzo.

· **Envoltorio explosivo 1972.** (Fig, 209)



Fig. 209.- *Envoltorio explosivo*. 1972. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 162.

Muy cercana a esta última obra realiza otra titulada *Envoltorio explosivo* en la que aparece una gran mancha negra y blanca que ocupa toda la composición. Esta silueta está dividida por medio de una soga en cuatro partes iguales, en cada una de las

cuales menos en una, se asienta un círculo perfecto de tonos ocre y blancos. En este caso José Caballero incomoda al espectador por la ausencia de ese cuarto círculo que funciona como el elemento desconcertante. En su lugar hay una pequeña mancha también negra, un minúsculo trazo o signo que remarca la incomodidad.

Podemos decir que en cuanto a composición y color el artista ha logrado un gran refinamiento y perfección que finalmente serán los que le lleven a querer abandonar estos círculos. Esta perfección la vemos con claridad en el fuerte contraste de luces y sombras, en la mezcla de colores ocre y blancos de los círculos y en el fondo tamizado sobre el que está suspendido este enigmático “envoltorio explosivo”.

El título y origen de esta pintura se encuentra en la violencia terrorista que en esos momentos comenzaba a aparecer en España por lo que resulta una obra muy conectada con la realidad social que se estaba viviendo.

· *Planeta clandestino*, 1972.(Fig, 210)



Fig. 210.- *Planeta Clandestino*. 1972. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 100.

En *Planeta clandestino* seguimos encontrando una fuerte geometrización pero aparece también un deseo de libertad. Por un lado la perfección de un círculo muy centrado sobre la composición, pero por otro la introducción de elementos extraños como la división del círculo en varios segmentos, uno perfecto con otro círculo dentro, otros muy desiguales, y una amalgama de materia informe con trazos gestuales negros que se escapa desde uno de los lados del círculo grande.

De nuevo una obra con una gran perfección pero desequilibrada con elementos muy expresivos. Por un lado el pintor crea una forma muy pura, impecable, pero por otro siente una necesidad de destruir esa perfección introduciendo elementos incómodos.

• **Medea en Peñarroya, 1972.** (Fig, 211)

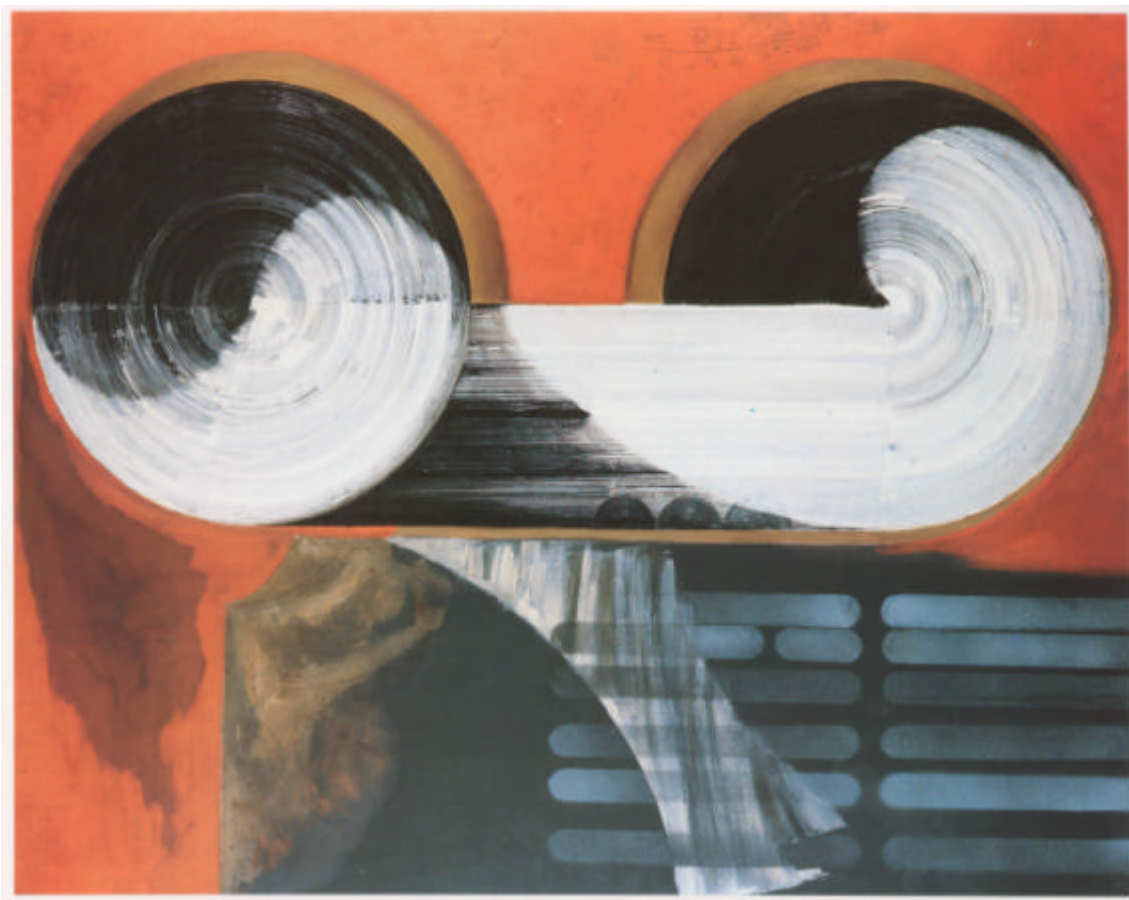


Fig. 211.- Medea en Peñarroya. 1972. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 162.

José Caballero llega en *Medea en Peñarroya* a un máximo de refinamiento tanto en el color como en las texturas. Siguen siendo los protagonistas dos grandes círculos blanco y negro aquí unidos entre sí por la prolongación de las líneas como si estuvieran en un movimiento continuo, pero lo que llama la atención es ese juego de colores y texturas que presenta el fondo; por un lado la parte superior en un juego de rojos profundos y por otro en la parte baja una forma negra abisal que atrae la vista del espectador. Esta forma negra termina como en una roca o en un paño pintado en tierras

que ayuda a remarcar la extrañeza de encontrarte ante un espacio indeterminado del que es muy difícil sustraerse⁴⁴.

- **Máquina raptaplanetas 1972⁴⁵**. (Fig, 212)



Fig. 212.- Máquina Raptaplanetas. 1972.
Técnica mixta sobre tabla. 146 x 114.
MNCARS. Madrid.

⁴⁴ A esta obra le aplicó el pintor posteriormente unas formas horizontales de color azulado realizadas como con una plantilla que después eliminó.

⁴⁵ En la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

En esta obra, también del mismo año, el autor introduce nuevos materiales como tablas y tornillos en un acercamiento al mecanismo. Está realizado sobre tabla y presenta dos partes muy diferenciadas: la superior ocupada toda ella por un círculo con materia geometrizada en una mitad y en la otra mitad lisa sobre un fondo con círculos concéntricos, como si emitiera ondas, y la inferior en la que sobre un fondo raspado aparece una forma extraña creada con trozos de madera pegados y remachados con tres tornillos.

El círculo va perdiendo importancia porque, si grande todavía, la forma o máquina raptaplanetas tiene un tamaño superior y por tanto mayor peso en la composición. También encontramos que la oposición perfección - imperfección va cobrando mayor importancia. Si hasta ahora el pintor introducía elementos perturbadores dentro de una composición muy perfecta, en esta obra el elemento perturbador ha cobrado tanta importancia que casi se ha convertido en el protagonista del cuadro y más teniendo en cuenta que el círculo tampoco es ya tan riguroso.

• **Itaka, 1973.** (Fig, 213)

De nuevo una obra con título alusivo a la antigua Grecia. En este caso el pintor introduce el color de las tanagras griegas en un intento de incorporar el arte de la Grecia arcaica a su periodo de abstracción.



Fig. 213.- *Itaka*, 1973. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 97.

En esta pintura queda patente el deseo de encontrar una salida para el círculo. Aunque continúa imbuido por la perfección geométrica y formal vemos como el pintor es muy consciente de la necesidad de buscar nuevas soluciones plásticas.

Centra la composición un gran círculo, de contorno desigual, dividido en dos partes claramente diferenciadas, la luz y la sombra, símbolo tal vez de las dos españas, que se asienta sobre un fondo completamente blanco. Una parte del círculo presenta una materia más trabajada formando líneas concéntricas y está pintada en una luminosa gama de rojos mezclados con pintura negra. En la otra parte, sin embargo, la materia está puesta de manera más desigual y salpica por algunos lados. Aquí predomina el color negro aunque mezclado con rojos. La pintura del círculo chorrea por la parte baja creando un zócalo, también dividido, en cuyas partes se repite la gama de colores del círculo.

De nuevo utiliza la materia, los colores vivos y las imperfecciones en busca de un nuevo camino que le deje dar rienda suelta a la expresividad.

• **La disgregación de Sagitario. 1973.** (Fig, 214)



**Fig. 214 *La disgregación de Sagitario*. 1973.
Técnica mixta sobre lienzo. 97 x 195.**

En *La disgregación de Sagitario*, titulado también *Tren de rodaje*, José Caballero nos presenta una sucesión de círculos en movimiento flotando sobre un espacio vacío. En la parte baja aparece la mitad de otro círculo y un gran signo realizado con más cantidad de materia y con menos perfección.

De nuevo los círculos con el blanco, el negro y los grises, de nuevo la perfección de las rayas, de nuevo el signo como elemento perturbador. Pero en esta obra el pintor llega a una gran perfección formal y a un refinamiento de los colores, una gama de

grises muy entroncada con la pintura clásica española, que le produjo un hastío y una necesidad de plantearse seriamente el abandono definitivo de la forma circular.

Primera exposición antológica

El 30 de mayo de 1972 se inauguró la primera exposición antológica de la obra de José Caballero en Huelva. El Ayuntamiento y la Diputación Provincial quisieron rendirle un homenaje y organizaron una gran muestra en la que se expusieron más de ciento cuarenta obras repartidas en cuatro sedes⁴⁶. En la inauguración pronunció una conferencia el crítico de arte Ramón D. Faraldo.

Para la exposición se editó una monografía con texto de José María Moreno Galván en el que da la clave para entender en toda su dimensión la pintura de José Caballero⁴⁷. El crítico afirmaba que toda su obra tenía una doble adscripción, aparentemente contradictoria, que el pintor había resuelto en una síntesis perfecta; por un lado, debido a sus vivencias con los poetas de antes de la guerra, estaba enlazada con un surrealismo que le había llegado sobre todo por la vía de la poesía y que estaba impregnado de elementos de la vida arcaica y popular de España:

“ ¿Qué significó para José Caballero esa precocidad generacional, esa dependencia de una generación que no fue la suya? Significó una alianza de “la inteligencia” con la garra popular....A Pepe Caballero le caracteriza lo mismo que caracteriza a la gente de su generación intelectual; una noción de populismo que corrige la frialdad de la inteligencia; una corriente de inteligencia que corrige el posible desvarío bárbaro del populismo”⁴⁸.

Y por otro lado esa penetración de elementos tradicionales y populares quedaba velado “por otra circunstancia - por otra aportación mucho más visible; por su adscripción vanguardista, por la resonancia tímbrica de su adhesión, evidente también a la última hora del arte en el mundo”⁴⁹.

Con motivo de la exposición José Caballero volvió a su ciudad. Aunque ya había estado anteriormente, con ocasión de los encargos de la Diputación en los años sesenta,

⁴⁶ En el Palacio Municipal de Huelva se colgaron cincuenta óleos, en la Casa de Cultura se mostró obra gráfica y obras de los primeros años, en la Caja Provincial de Ahorros veintitrés obras y en la Diputación Provincial, obras referentes a Huelva.

⁴⁷ MORENO GALVÁN, José María. *José Caballero*. Madrid, 1972.

⁴⁸ *Ibíd.* Pág. 28.

⁴⁹ *Ibíd.* Pág. 22.

el pintor se sintió muy emocionado; recorrió las calles de su infancia, la ría, el paseo del puerto y los cabezos trayéndole todo recuerdos de un tiempo ya para siempre pasado:

“Nadie imagina como se adentran los recuerdos ni lo que significa volver a pisar aquellas piedras que quizá pisé cuando era un niño”⁵⁰.

Sin embargo, no deseaba quedarse anclado en la nostalgia:

“Recuerdo la luz, escenas de la vida de una provincia alejada entonces; escenas de la vida familiar. Pero la nostalgia es peligrosa. He tenido en Huelva una gran acogida, un gran recibimiento al volver después de los años. Pero me he propuesto olvidar, no permanecer continuamente en el pasado...”⁵¹.

La exposición tuvo un gran éxito popular que sorprendió al pintor ya que no se lo esperaba después de haber estado tanto tiempo ausente de su ciudad. Tanto sus amigos que “estuvieron muy cariñosos y muy expresivos”⁵², como los periódicos y la radio se volcaron en la muestra. José Caballero se sintió internamente satisfecho y no sólo por su éxito como pintor:

“Par mí ha significado también, y quizás lo más importante, una rehabilitación de los míos que tanto sufrieron allí sin una mano que les ayudase. Era un homenaje a su memoria y a sus sufrimientos, esta ha sido mi verdadera satisfacción”⁵³.

El recuerdo del drama familiar era algo a lo que no se había podido substraer José Caballero a pesar del paso de los años. La manera como tuvieron que salir de Huelva, la tremenda injusticia que sufrieron en vida y la temprana muerte como consecuencia del sufrimiento vivido, era un recuerdo recurrente para él. El pintor nunca dejaría de anotar sus sentimientos a este respecto el día del fallecimiento de su madre y de su prima Pepita Má, quien murió demasiado joven, en 1951, sin haber podido disfrutar a penas de la vida, pero conociendo muy bien la desgracia⁵⁴.

⁵⁰ Diario personal de José Caballero correspondiente al 4 de junio de 1972. AMFTC.

⁵¹ RUBIO, Javier. “Antología de José Caballero en Huelva”. *Abc*. 21 de junio, 1972.

⁵² Diario personal de José Caballero correspondiente al 31 de mayo de 1972. AMFTC.

⁵³ *Ibíd.* Notas de junio. AMFTC.

⁵⁴ La madre de José Caballero falleció el 22 de agosto de 1948 y su prima Pepita Má murió el 25 de febrero de 1951 de una meningitis galopante.

Algún tiempo después José Caballero decidió pintar una obra como homenaje a su ciudad que tituló *Huelva* y que terminó en 1976.



Fig. 215.- Inauguración de la exposición José Caballero en la Fundación Gulbenkian de Lisboa. Enero de 1973.

Exposiciones de las “*Sensitometrías*”.

Durante el año 1973 José Caballero hizo varias exposiciones con sus últimas obras circulares y las litografías para *Oceana*, y al conjunto de ellas las denominó *Sensitometrías* por ser una fusión de lo racional y lo sensible. Por un lado la geometría, a la que consideraba el soporte esencial de la pintura, y por otro la lírica, la intencionalidad poética. Estas obras son un intento más de “encontrar una geometría sensible o una forma de sensibilizar plásticamente la dura geometría”⁵⁵.

Santiago Amón lo expresó así:

“José Caballero ha dado en acuñar esta voz tan expresiva y tan congruente con el hacerse y el mostrarse de su pintura. El proceso de disociación y congregación acumula y traduce literalmente, al amparo de la voz latina

⁵⁵ CABALLERO, José. *Reflexiones*. Catálogo Exposición antológica Centro Cultural de la Villa de Madrid. Madrid, 1992. Pág. 346.

sensus y la griega *metría*, una noción enriquecida: *La medida del sentido o de lo sensible*⁵⁶.

El 12 de enero de 1973 se presentó la exposición en la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa. Había sido invitado por el presidente de la Fundación, don José de Azeredo Perdigao, quién después de haber visto la obra de José Caballero en Madrid deseó dar a conocer en Lisboa sus últimos trabajos. José Caballero se convirtió de esta manera en el primer pintor español que realizaba una exposición individual en la Gulbenkian⁵⁷.

En total se mostraron cincuenta pinturas, todas ellas de la etapa circular, dos alfombras realizadas por Carola Torres, el libro *Oceana* con las litografías y algunos dibujos surrealistas que iban en una sala aparte⁵⁸. El texto del catálogo iba firmado por Vicente Aguilera Cerni y en él destacaba la importancia de José Caballero como artista-puente que reivindicaba y mantenía “el derecho a la individualidad, a la imaginación y a la poesía”⁵⁹.

De su manera de hacer apuntaba la estrecha relación que tenía su pintura con la poesía que demostraba la libertad imaginativa con que trabajaba:

“Es imposible encontrar en su obra el principio y el fin de la poesía. No hay frontera separadora entre la versión plástica y la imagen poética. Sin embargo, esto no es una simple herencia de su fundamental etapa surrealista. Es mucho más, porque la forma pictórica viene a ser la traducción visible de una inmensa libertad imaginativa”⁶⁰.

Y de su obra más reciente destacaba la fuerza estética que se derivaba de la oposición entre formas más rigurosas y “Espontaneidades aparentemente incontroladas”⁶¹ y su honda preocupación humanista. Aguilera Cerni afirmaba la preocupación constante de José Caballero por el lugar y el destino del hombre que en este momento se concretaba en

⁵⁶ AMÓN, Santiago. *Las Sensitometrías de José Caballero*. Huesca. Catálogo de la Galería S´Art. Mayo, 1973.

⁵⁷ TRENAS, Julio. “La obra de José Caballero en Portugal”. *Pueblo*. 20 de febrero, 1973.

⁵⁸ Entre los óleos que se mostraron cabe destacar: *Keops ya pirámide*, *La gran vigilia de 1936*, *Luto por un personaje desconocido*, *Círculo roto*, *Envoltorio explosivo*, *La madera perdida*, *Epidauro*, *Medea en Peñarroya* o *Buzo ciego*.

⁵⁹ AGUILERA CERNI, Vicente. *José Caballero*. Catálogo de la Fundación Gulbenkian. Lisboa, enero, 1973.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

“Esos universos, en los que lo que cuenta es la aventura de la vida, la existencia amenazada y el futuro, un mañana para el que siempre ha trabajado y en el que profundamente confía”⁶².

La exposición fue un acontecimiento en Lisboa y la crítica fue unánime al destacar la importancia histórica del creador por haber enlazado las corrientes de vanguardia anteriores a la Guerra Civil y las que nacieron posteriormente. Sin embargo, algunos críticos echaban en falta una mayor cantidad de obra que les permitiera comprender mejor su evolución pictórica; se pasaba de unos dibujos a pluma surrealistas, realizados durante los años treinta, a unas pinturas de cariz gestual y matérico realizadas a mediados de los setenta. El salto y la evolución eran demasiado grandes, en medio quedaban casi cuarenta años de trabajo que no se mostraba⁶³, aunque la realidad era que no se trataba de una antológica.

El 17 de mayo se inauguró otra exposición con esta misma obra en la galería S'Art de Huesca con una conferencia del crítico Raúl Chavarrí⁶⁴. Para el catálogo escribió un texto Santiago Amón en el que destaba sobre todo la lucha que establecía el pintor entre el rigor y la “sensibilización”, entre la perfección y el deseo de libertad que es, al fin y al cabo, la lucha que se establece en la propia vida :

“Conflagración entre el ímpetu de la llama y el rigor de la medida. Son como la realidad cuya entraña, según entendió Heráclito, es lucha o tensión de opuestos”⁶⁵.

Y es que para Amón estas obras “conllevan una experiencia interior, plenamente vivida y convertida en experiencia plástica”⁶⁶.

El 6 de junio de ese mismo año la pintura de José Caballero se expuso en el Museo de la Pasión de Valladolid y Santiago Amón dio una conferencia con el tema de *Las sensitometrías de José Caballero*⁶⁷. El crítico Michel Tapié, que estaba en Madrid invitado por la Galería Ynguanzu, quiso visitar la exposición y viajó hasta Valladolid en

⁶² Ibídem.

⁶³ Entre las críticas recogidas destacamos: ANÓNIMO. “Exposição de pintura de José Caballero. *Diário de Lisboa*. 11 de enero, 1973.

PORFIRIO, José Luis. “De Lisboa a Madrid” *Diário de Lisboa*. 18 de enero, 1973.

AZEVEDO, Manuela de. “Na Gulbenkian José Caballero, uma “ponte” sobre a arte espanhola.” *Diário de Notícias*. Lisboa, 13 de enero, 1973.

ANÓNIMO. “Exposição de pintura de José Caballero. Na Fundação Gulbenkian. *Correio do Minho*. Braga. 11 de enero, 1973.

⁶⁴ En la galería S'Art se presentaron trece cuadros, diez sensitometrías, cinco acuarelas, dos gouache y las catorce litografías de *Oceana*.

⁶⁵ AMÓN, Santiago. Opus, cit.

⁶⁶ Ibídem.

⁶⁷ En esta exposición se mostraron cuarenta y tres pinturas y treinta y tres grabados.

compañía del pintor⁶⁸. Michel Tapié, que ya conocía la pintura de José Caballero, se entusiasmó con la obra reciente y afirmó su deseo de darla a conocer:

“La obra de José Caballero tiene una gran altura y debe ser conocida en el extranjero. Yo voy a incluirla en un libro en el que trabajo ahora y en el que figurarán los 250 pintores más importantes de este momento. Me paso la vida buscando un buen pintor y cuando al fin lo hallo, como en el caso de Caballero, me siento muy feliz. El arte como el amor es cuestión de encantamiento”⁶⁹.



Fig. 216.- Inauguración de la exposición de José Caballero en la galería L Indiano de Florencia. 1974.

Después de ver la exposición escribió un pequeño texto al que tituló *Aphorisme* y aseguró estar interesado en llevar esa obra a una gran exposición que recorriera Europa. En su *Aphorisme* Michel Tapié destaca, en un lenguaje un tanto esotérico, el equilibrio de estas obras en las que encuentra una perfecta unión de lo racional con la libertad artística:

⁶⁸ ANÓNIMO. “Michel Tapié famoso crítico de pintura francés, visitó la exposición de José Caballero”. *El Norte de Castilla*. Valladolid. 13 de junio, 1973.

⁶⁹ ORTEGA, J. M. “Michel Tapié filósofo de la estética” *Libertad*. Valladolid. 12 de junio, 1973.

“A José Caballero, que me ha inspirado, a través de su obra, este nuevo aforismo estético.

Hay ciertas “obras de arte” totalmente dignas de este nombre, en las que existe: una fuerte impresión ambiental en total disponibilidad mágica de irradiación, artísticamente equilibrada, una “circunferencia” estéticamente válida. Una emanación tan misteriosa como evidente de la metafísica, una materia de elevada superación artística, conseguida por la espontaneidad que logra fijar el tiempo de eternidad con un admirable pragmatismo, exclusivamente estético en un instante de signo - gesto, caligrafiado esencialmente y artísticamente, en una superación que libera a la perfección una ética de la más alta calidad”⁷⁰.

El 6 de noviembre se inauguró la exposición en la galería Punto de Valencia sobre el mismo tema. Y ya en mayo de 1974 José Caballero expuso algunas *Sensitometrías* y otras obras en la Galería d'Arte Moderna L'Indiano de Florencia cuya presentación corrió a cargo de Rafael Alberti (Doc. 12), quién había escrito un texto para el catálogo⁷¹ en donde también se reprodujo por vez primera el *Aphorisme* de Michel Tapiè, traducido al italiano por el propio Alberti⁷².

Además de las individuales, en este año José Caballero también participó en varias exposiciones colectivas tanto dentro como fuera de España entre las que cabe destacar: *Arte Moderno Actual Hoy* en el III Congreso de la UNCTAD en Santiago de Chile, en *Arte 73*, exposición itinerante organizada por la Fundación Juan March de Madrid con una selección de sus fondos de arte español contemporáneo⁷³, en *Panorama del Arte Español Actual* que se exhibió en Varsovia y en *Pintura española de hoy*, exposición organizada por la galería de Juana Mordó⁷⁴. Esta misma galería llevó su obra a la Feria Internacional de Basilea de 1973, junto a la de Millares, Lucio Muñoz, Canogar, Rivera, Rueda, Suárez y Farreras.

⁷⁰ TAPIÈ, Michel. *Aphorisme*. Catálogo exposición Galleria d'Arte Moderna L'Indiano. Florencia, 1974.

⁷¹ ALBERTI, Rafael. *José Caballero*. Catálogo de la Galleria d'Arte Moderna L'Indiano. Firenze 1974.

⁷² TAPIÈ, Michel. Opus cit.

⁷³ Esta exposición se exhibió en la Malborough Fine Arts Ltd de Londres, en el Espace Pierre Cardin de París, en la Academia de Bellas Artes de Roma, en el Kunsthaus zur Meise de Zurich y en algunas ciudades españolas. Se presentaron ochenta y dos obras de cuarenta y un artistas españoles entre los que podemos destacar a Canogar, Clavé, Farreras, Feito, García Ochoa, Genovés, Guerrero, Mompó, Millares, Lucio Muñoz, Rivera o Sempere.

⁷⁴ La exposición se inauguró en la Kuntsforeningen de Copenhague y José Caballero acudió con *Medea* en *Peñarroya* y *Planeta clandestino*, entre otras obras.

Capítulo 10

Espacio deshabitado

Etapas circular II

“Hay un muro gris con el que choco repetidamente hasta herirme sin derramar sangre. Sin derramar nada porque estoy vacío, hueco como las paredes de una habitación”.

José Caballero.
Diario personal, 9 de noviembre, 1973.

Desaparición de Pablo Neruda.

Pablo Neruda había recibido el Premio Nóbel de literatura en octubre de 1971 cuando estaba de embajador de Chile en París. Debido a su trabajo y a las obligaciones del premio el poeta tenía cada vez más compromisos, sin embargo José y él siguieron encontrándose en la capital francesa en algunas ocasiones en las que de nuevo volvía a aflorar la vieja y fraternal amistad.

El 20 de noviembre de 1972, Pablo Neruda regresó definitivamente a su país desde París ya que se encontraba enfermo y cansado para seguir ejerciendo de embajador. El vuelo que le llevaría de regreso a Chile debía hacer una escala técnica en el aeropuerto de Barajas y los dos amigos quedaron citados para verse en el que sería su último encuentro. El poeta se emocionó al volver a pisar el suelo de Madrid aunque le pareciera mentira¹ y así lo relató José Caballero:

“Al bajar del avión olía el aire nocturno de Madrid como queriendo adivinar muchas cosas. Como queriendo volver a su

¹ En el álbum de amigos de María Fernanda Thomas de Carranza añadió debajo de la dedicatoria y la firma: “A 20 de noviembre de 1972 en Madrid (Parece mentira)”. AMFTC.

Casa de las Flores, como queriendo volver a pisar sus calles
llenas de recuerdos”².

Pudieron estar juntos tan solo una hora y al despedirse quedaron en volverse a ver pronto ya fuera en su país o en España, pero no pudo ser. En septiembre de 1973 hubo un golpe de estado en Chile y el general Pinochet derrocó el régimen de Salvador Allende por el que Pablo Neruda tanto había luchado. Pasados unos días, en que los militares impusieron un régimen de terror, el poeta, ya aquejado de una grave enfermedad y completamente abatido, dejó de tomar la medicación que necesitaba para vivir y murió el 23 de septiembre en la clínica de Santa María de Santiago de Chile, después de que saquearan su casa “La Chascona”. Al pintor no le cupo la menor duda de las razones de su fallecimiento

“Todos sabemos que su enfermedad lo iba agravando paulatinamente, pero conociéndolo sabemos bien lo que ha significado en su ánimo el nuevo estado de cosas en Chile, con sus amigos perseguidos, desaparecidos o muertos, llenándole de angustia el ver derrumbarse en pocos momentos todo en lo que había creído y por lo que había luchado”³.



Fig. 217.- Pablo Neruda y José Caballero en el aeropuerto de Barajas en su último encuentro el 20 de noviembre de 1972. (Foto Gonzalo Menendez Pidal)

² CABALLERO, José. “Con Neruda en Madrid”. *Abc*. 25 de septiembre, 1973.

³ *Ibídem*.

La noticia no pudo ser más devastadora para el pintor, la muerte tan inesperada y trágica de su querido amigo Pablo y la manera como se desarrollaron los hechos en Chile le afectó profundamente y le acentuó la sensación de vacío, de soledad y aislamiento.

“Estoy cada día más escéptico en muchas cosas, en mi propia vida, más escéptico en todo. Estoy cansado, defraudado y triste.”⁴.

Como consecuencia de los acontecimientos en Chile la postura política del pintor se radicalizó dejándolo notar en su pintura. Si hasta entonces José Caballero denunciaba en sus obras la situación de España, a partir de ahora va a estar más susceptible con lo que ocurra en los países en guerra, con los pueblos oprimidos, con la lucha y las matanzas de todo el mundo.

El mismo día del fallecimiento del poeta, José Caballero pintó un cuadro que tituló *Carta a Pablo Neruda* (Fig, 218) en el que realizó una serie de flores rojas, formadas por segmentos circulares, en la parte superior y debajo de ellas un largo poema escrito con letras negras al que le salpica la pintura roja de las flores como si fueran regueros de sangre:

Carta a Pablo Neruda

Pablo en tu casa saqueada florecerán las lilas
y la metafísica cubierta de amapolas
En tu casa rota, azotada por el viento
y por el frío nacerán flores rojas.
Hoy he dibujado para ti estas humildes flores
que, de haber estado cerca, te habría llevado
para cubrir tu cuerpo.
Las dibujé cuidadosamente, amorosamente
para que parezcan vivas y florezcan
sobre ti, sobre tu agricultura.
Para que florezcan violentas,
como una acusación, como un símbolo,
como un himno que yo también canto.
Pablo: todavía un último abrazo
desde tan lejos, desde tan cerca.
Adiós camarada, hermano, amigo.

25 de septiembre de 1973.

El cuadro y algunos dibujos de José Caballero alusivos al poeta iban a figurar en una exposición homenaje que se le quería rendir a Pablo Neruda en el mes de octubre de ese mismo año en la Galería Moira de Madrid. Sin embargo la exposición y la exhibición del

⁴ Diario de José Caballero correspondiente al 9 de noviembre de 1973. AMFTC.

cuadro fue prohibida por orden expresa de Carlos Arias Navarro, entonces Ministro de la Gobernación⁵ (Doc. 13).

En diciembre de ese año Cecilia Lam⁶ le trajo el último mensaje verbal de Pablo Neruda que le había dado en Isla Negra para él y que José escribió emocionado en su diario:

“Cecilia, tu volverás a España, cuando llegues dile a Pepe Caballero que lo recuerdo siempre, que lo quiero mucho, que su amigo Pablo se está muriendo y que no podrá volver a verlo más, que no podré ir a Madrid a estar con él y a recorrerlo juntos porque ya estaré muerto. No te olvides decírselo de mi parte”. Luego Pablo se echó a llorar. Me emocionaron estas palabras”⁷.

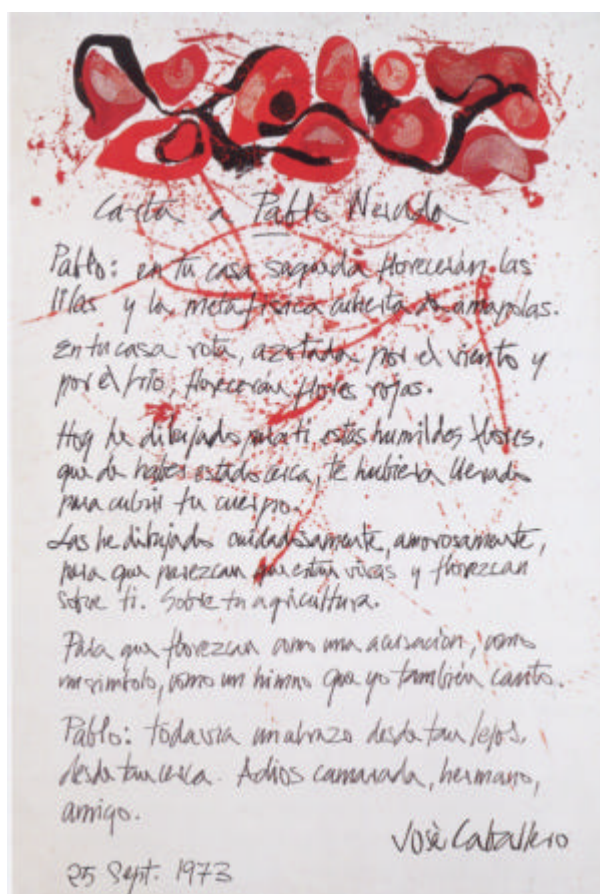


Fig. 218.- Carta a Pablo Neruda. 25 de septiembre, 1973.

⁵ Notificación del Jefe superior de la Dirección General de Seguridad del Ministerio del Interior a don Álvaro Forqué, director de la galería Moira de Madrid. 10 de octubre, 1973. AMFTC.

⁶ Cecilia Lam estaba casada con el embajador de Chile en España.

Desintegración del círculo. 1974 - 1978

A finales de 1973 y comienzos de 1974 José Caballero es plenamente consciente de que debe abandonar la forma circular. Con el círculo había trabajado durante unos años muy productivos y había realizado un gran número de obras con diferentes técnicas e intenciones pero, como ya se ha visto, llegó a hacer unos círculos que para él “significaban la perfección y el manierismo”⁸. Unos círculos tan exactos que le impedían seguir avanzando. A partir de ahí lo único que le quedaba era la repetición y el virtuosismo, lo que para él significaba el fin. El pintor lo resume con estas palabras:

“Ha durado todo lo que duró este apasionamiento furioso. Pero ese círculo se fue perfeccionando y atenazándose. Con la perfección llegaba inevitablemente el virtuosismo, y con el virtuosismo su desvitalización. Un día cualquiera me di cuenta que el ciclo había terminado y que era inútil insistir y darle más vueltas. Se paró y dejó de funcionar como un mecanismo roto”⁹.

Ya desde finales de 1971 se ha visto como el pintor se planteó la forma circular y cómo lo resolvió cambiando de técnica y rebajando la materia pero continuando con la misma forma. Sin embargo en este momento piensa que el círculo ya no le aporta nada y necesita un cambio. Siente una inquietud, una necesidad de encontrar un nuevo lenguaje porque piensa que con el círculo ya lo tiene todo dicho¹⁰.

Esa necesidad responde, además de a intereses puramente plásticos de búsqueda y experimentación, a sentimientos muy hondos. El cambio que se produjo a finales del año 1971 en parte fue debido, como hemos visto, a la transformación que había sufrido el pintor después del reencuentro con Pablo Neruda. A partir de ese momento abandonó las referencias más personales y comenzó un proceso de superación del trauma que había supuesto para él la guerra y sus consecuencias: la soledad, el silencio y el vacío¹¹. Pero ahora

⁷ Diario personal de José Caballero correspondiente al 12 de diciembre de 1973.

⁸ MORA, José. “Entrevista a José Caballero”. *Odiel*. Huelva. 27 de diciembre, 1983.

⁹ CABALLERO, José. Opus cit, 1977. Pág. 69.

¹⁰ Diario personal de José Caballero correspondiente al 5 de enero de 1974. AMFTC.

¹¹ Dentro de este proceso de superación y catarsis, debemos incluir toda la serie de dibujos y grabados que realizó sobre el asesinato de Lorca en 1974. Son dibujos sobre cabezas de Federico, la secuencia de la caída en el fusilamiento y el cuerpo tirado sobre la tierra. Estos dibujos los realizó el pintor en cuadernos y hojas sueltas sin ninguna intención de mostrarlos, tan sólo como una necesidad de expresarlo. En esos dibujos, que en su conjunto se expusieron por primera vez en el Palacio de la Merced de Córdoba en 1996, se puede apreciar la fuerte carga dramática que vertió en ellos y nos dan una idea del estado de ánimo que le llevó a realizarlos.

necesita ir más allá. El pintor había afirmado que el círculo era como un símbolo del “veto a la palabra que tenemos”¹², el símbolo del silencio en el que se había visto inmerso durante tantos años. Esos círculos obstinados que había pintado una y otra vez tal vez fueran metáforas de sí mismo, metáforas del silencio, metáforas de la soledad. Y ahora necesitaba abrirlos, salir fuera para poder gritar, para poder volver a comunicarse.

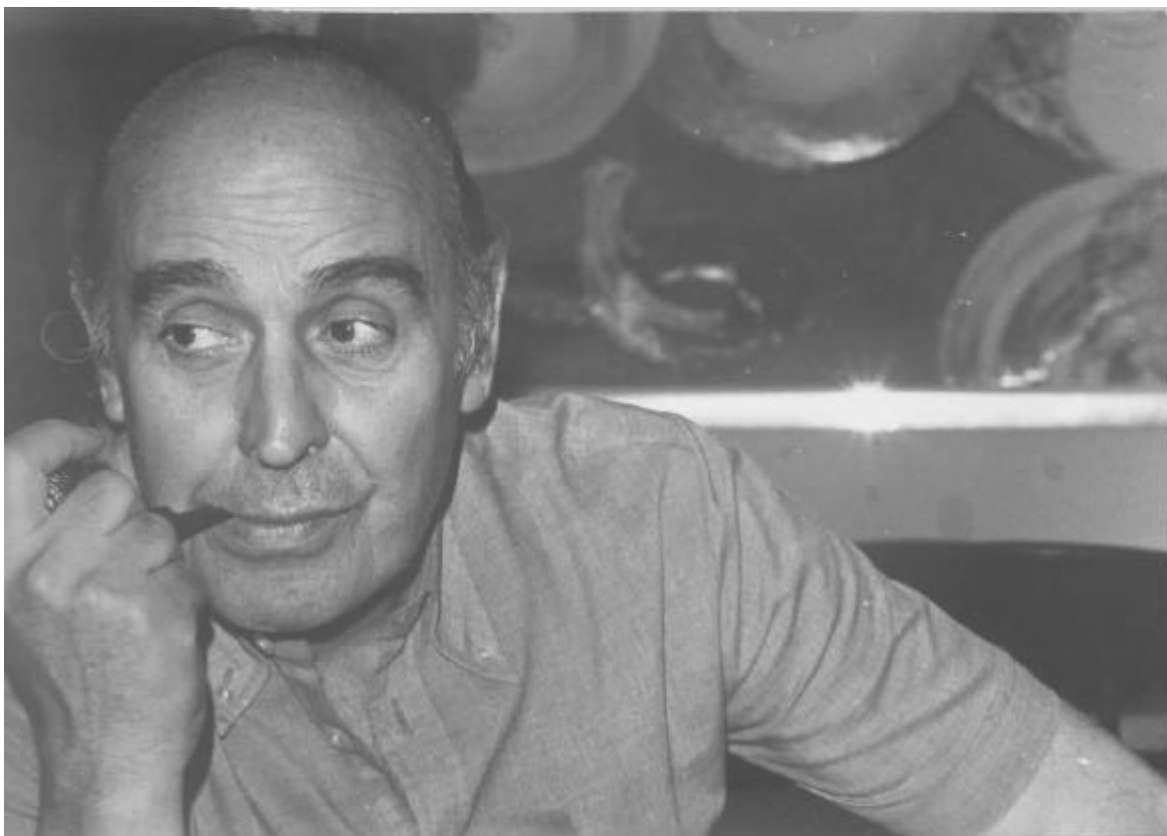


Fig. 211.- José Caballero. 1973

José Caballero decidió cortar por lo sano pero a la hora de pintar esto no le resultó tan fácil. Los círculos le tenían atrapado y no lograba comunicarse de otra manera. Cuando comprendió que esa forma le restaba libertad para expresarse, se revolvió contra ella y estableció una lucha para lograr superarla. Sabía que necesitaba destruir para poder construir algo nuevo. Al igual que le había ocurrido al final de los cuarenta en que comprendió que el surrealismo le tenía atenazado con la figuración y comenzó un proceso de deshumanización de las formas hasta que llegó a la abstracción, en este momento inició un proceso de desintegración y ruptura del círculo hasta que por fin logró hacerlo desaparecer del todo y pudo comenzar una nueva etapa como él diría “partiendo de cero”:

“Se muy bien por experiencia lo que significa este proceso de destrucción como única forma de creación. Por eso prefiero volver a partir de cero una vez más, olvidando

¹² VEYRAT, Miguel. “Entrevista con José Caballero”. *Nuevo Diario*. Suplemento LXIII. 29 de noviembre, 1970. Pág. 19.

todo lo sabido para que no se me convierta en fórmula lo que yo quiero que sea instinto”¹³.

Esta lucha de destrucción le llevó algún tiempo en que de nuevo recurrió a la materia para pintar unas obras en las que los círculos aparecen abiertos, rotos, deshechos, empequeñecidos y en muchos casos convertidos en signos. Fue una labor larga y a veces angustiosa pero durante ese tiempo consiguió obras muy personales y de una gran profundidad. Al final los signos y las grafías, que existían en su obra de forma marginal desde hacía muchos años, se convertirán en protagonistas de sus obras como el símbolo de la recuperación de la palabra hurtada.

Este periodo lo hemos dividido en dos partes: la primera, que abarca los años 1974 y 75, en que pintó unas obras en las que poco a poco fue destruyendo el círculo hasta llegar a *Espacio deshabitado*, en donde el círculo ha desaparecido por completo y se ha sustituido por un inmenso vacío, reflejo de sus sentimientos. Y la segunda, después de exponer su obra en Juana Mordó entre los años 1976 y 1977, en que siguió pintando obras o con elementos muy deshechos que sólo guardan un recuerdo de la forma circular o introduciendo pequeños fragmentos de círculos.

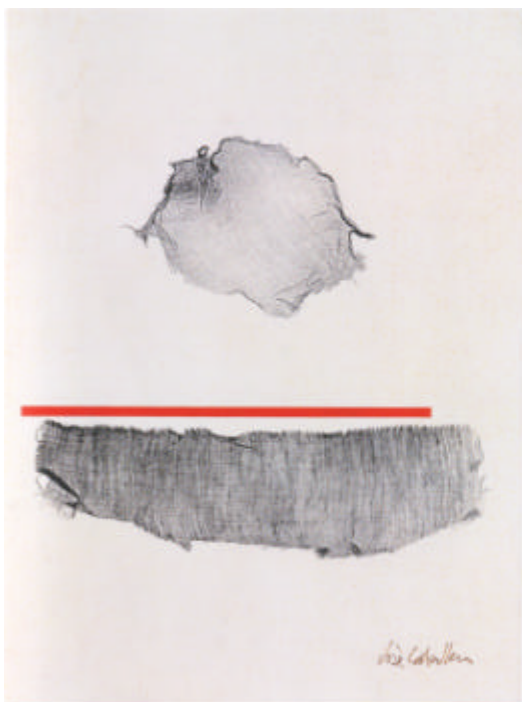


Fig. 220.- Líneas espaciales.I. 1973.
Témpera y tinta sobre papel. 47 x 34,5.

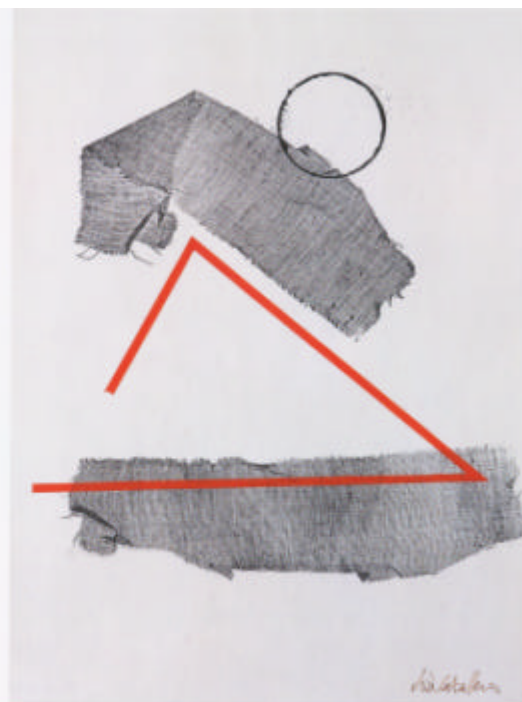


Fig. 220 bis.- Líneas espaciales.II. 1973.
Témpera y tinta sobre papel. 47 x 34,5.

Obras de destrucción del círculo.

- *La noche* y *Encuentro de tormentas*. 1974. (Fig. 221)

José Caballero pintó *La noche* en pequeño formato y posteriormente lo realizó en tamaño más grande y lo tituló *Encuentro de tormentas*. En estas dos obras continúa como protagonista un gran círculo suspendido en el espacio bajo el que aparece una grafía de trazos muy nerviosos. Aunque es un círculo que sigue teniendo los bordes muy perfectos, vemos como en estas obras hay un elemento discordante que es un preámbulo de lo que vendrá después en las siguientes obras. El círculo está formado por dos segmentos, con colores y luces distintas, cuya pintura se junta en el centro creando un espacio caótico con la rebaba de la pintura. En cada una de las partes las líneas paralelas giran en una dirección distinta produciendo una sensación muy inquietante.



Fig. 221.- *Encuentro de tormentas*. 1974.
Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 100.

· **La línea azul, 1975.** (Fig, 222)

En esta obra, pareja de otra titulada *La línea roja* o *Toros en Castilla*, hay un gran círculo central que se está metamorfoseando en signo. Es un círculo y un signo al mismo tiempo como ocurría ya en algunas obras anteriores pero ahora con más materia y menos rigor. El círculo comienza en un lado, da la vuelta sobre sí mismo y no llega a cerrarse. Vemos cómo el pintor hace un círculo de manera mucho más libre, cómo lo abre sin buscar ya ninguna perfección sino sólo la expresión que queda remarcada por la utilización de una fuerte materia. Pintada toda ella en colores fríos, predominando la gama de los grises y platas, rompe la unidad una vibrante y trémula línea azul que encuadra la mitad del rectángulo.



Fig. 222.- *La línea azul*. 1975. Técnica mixta sobre lienzo. 61 x 50.

· **La rata del Pacífico, 1975.** (Fig, 223)

En este momento el pintor utiliza de nuevo la materia aunque ya no de tanto espesor como en los primeros círculos. En *La rata del Pacífico* nos presenta con esa materia un círculo que arranca de manera geométrica pero que se va abriendo y perdiendo la forma hasta convertirse en un auténtico signo.

La materia está trabajada de la misma manera que en los círculos más perfectos de la etapa anterior pero ya no buscando el rigor geométrico sino centrándose en la expresividad. En este sentido vemos como los bordes son muy desiguales, la pintura rebosa y se acumula y cómo el artista añade dentro de la forma un círculo pequeño y unos trazos gestuales y nerviosos que en este momento ya no son tan perturbadores como en las obras más geométricas porque todo el conjunto tiene una gran potencia expresiva. Esta sensación queda remarcada también por el fuerte contraste de luces y sombras y el fondo marino, de un azul profundo, sobre el que flota esa extraña forma.



Fig. 223.- *La rata del Pacífico*. 1975. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 73.

· **Horizonte rojo, 1975.** (Fig, 224)



Fig. 224.- *Horizonte rojo*. 1975. Técnica mixta sobre lienzo. 200 x 200.

En el intento de liberarse de la forma circular como medio para expresarse José Caballero va a realizar esta obra en la que el círculo se convierte en un elemento casi anecdótico dentro del cuadro. Un elemento extremadamente pequeño con relación a todo el conjunto como ocurre en este cuadro de grandes dimensiones que en un principio tuvo otros títulos, *El horizonte circular de Mao* y *Horizonte Vietcong*.

En esta obra el pintor utiliza una potente materia para mostrarnos una forma realizada a base de suaves curvas que recuerda una hoz, tal vez en alusión a la hoz y el martillo

comunista, sobre un fondo también con una materia muy densa. Dentro de la forma central hay un pequeño círculo blanco reducido ya a la mínima expresión.

Aquí la materia está trabajada de manera diferente ya que aunque muestra líneas, incisiones, letras e incluso resquebrajaduras, está trabajada con lija y presenta una calidad como de cuero. La materia sigue teniendo una fuerte potencia pero su terminación es más refinada. El color de toda la obra, a excepción del pequeño círculo blanco, está en la gama de los rojos pasando de los bermellones a los carmines con una terminación también muy depurada.

Tanto en las texturas como en los colores José Caballero llega en esta composición a un extremado refinamiento con el que de nuevo chocará y le servirá de revulsivo.

- **Espacio deshabitado. 1975.** (Fig, 225)



Fig. 225.- *Espacio deshabitado*. 1975. Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 162.

Es esta una obra aislada, dentro del proceso de destrucción del círculo, que el pintor hizo como una reflexión del momento crítico por el que estaba pasando. Prescinde completamente de la forma circular aunque sí utiliza la geometría para crear una arquitectura agobiante, una estancia vacía y muy perturbadora sobre la que cae un gran paño arrugado y deteriorado en el que se concentra la materia.

José Caballero nos muestra hasta qué punto la angustia llegó a afectarle y cómo la crisis le llevó a plantearse incluso la necesidad de su pintura:

“¿Para qué hago mi obra, qué significado tiene? Porque la obra es la propia vida y lucho para nada, ¿Qué es lo que consigo? Nada... Entonces ¿para qué lo hago?”¹⁴.

Esos sentimientos tan perturbadores los vemos expresados claramente en esta obra: en la perspectiva de la estancia, que nos muestra el suelo, el techo y tres de sus paredes como si nos estuviéramos asomando a una celda, a un lugar cerrado y enigmático, un lugar asfixiante en donde no hay ninguna ventana y donde parece que falta el aire, en los colores, grises y ocre, y en la sensación de vacío y soledad que transmite la composición. Contrapuesto a todo ello aparece ese elemento en forma de paño ajado e inútil que cuelga de la parte superior. Ese espacio es la transposición del lugar en el que se encuentra el pintor, un callejón sin salida en el que sólo existe un paño deteriorado en el que no se puede pintar y ningún otro elemento que le sirva de apoyo.

Tercera exposición en la galería Juana Mordó.

Con estas obras y algunas más José Caballero realizó su tercera exposición en la Galería de Juana Mordó que se inauguró el 5 de mayo de 1975¹⁵.

El artista dejaba muy claro en el catálogo que la exposición era el resultado de un momento de transición, un momento en el que se estaba planteando muchas dudas pero con la absoluta certeza de que la única manera de continuar era investigando nuevos caminos y no perfeccionando lo ya conseguido:

¹⁴ Diario personal de José Caballero correspondiente al 11 de mayo, 1975. AMFTC.

¹⁵ En esta exposición mostró las obras *El pájaro qué*, *Buzo ciego*, *La línea azul*, *Los márgenes del tiempo*, *Condecoración para un imbécil*, *Hondero imposible*, *Impacto de un tiro*, *La persistencia de la memoria*, *Septiembre*, *Tren de rodaje*, *Pavana para una infanta difunta*, *Solidaridad*, *Horizonte rojo*, *Planeta clandestino*, *Día lunes*, *Ainadamar*, *Itaka*, *Muro infranqueable*, *Círculo roto*, *Envoltorio explosivo*, *Espacio deshabitado* y *Ceniza luminosa*.

“En esta exposición es posible que no exista una unidad formal que la agrupe de una manera definitiva, porque en este momento por el que estoy pasando, la unidad no es mi signo.... lo que ocurre es la transición de un momento que se acaba - la forma circular - a otro que comienza, y que desconozco todavía a dónde me puede llevar. Sé muy bien por experiencia lo que significa este proceso de destrucción como única forma de creación.....Pienso que mi mejor medio de expresión, el más sincero, es el de la búsqueda y no el del perfeccionismo, aunque este resulte a veces inevitable¹⁶.



Fig. 225 bis.- Inauguración de la exposición de José Caballero en la galería Juana Mordó, 1975. De izqu. a dcha José Guerrero, Caterine de Portera, María Fernanda, José Caballero, Josefina Carabías, Juana Mordó y Alberto Portera.

El pintor se sentía en la necesidad de aclarar el significado de la muestra afirmando que las obras eran el resultado de un momento de cambio en el que estaban muy presentes las dudas y la incertidumbre. La crítica, sin embargo, encontró la obra plena de fuerza, de potencia y de expresividad, aunque no dejaron de referirse a las dudas y a la terminación de la etapa circular que quedaba de manifiesto sobre todo en el lienzo *Espacio deshabitado* que presidía la exposición y que planteaba algo completamente diferente¹⁷. Así, mientras Miguel

¹⁶ CABALLERO, José. Catálogo exposición galería Juana Mordó. Madrid, mayo de 1975.

Logroño desde las páginas de *Blanco y Negro*¹⁸ escribía que la exposición tenía carácter de balance, de recuento y transcribía las declaraciones del pintor, Ángel Aragonés declaraba la voluntad simbólica de los círculos:

“En los que estampa con enérgica violencia grafismos de materia o incisiones, indicios de una rebelión que le araña las entrañas y se le escapa gráficamente materializándose , incluso en el trazado del signo como el coraje hecho pulsación, energía vital que quiere imponerse a la contradicción íntima”¹⁹.

Manuel Augusto García Viñolas destacaba el apasionamiento de su pintura y le consideraba uno de los pintores de mayor dimensión que conocía²⁰ y Mercedes Lazo desde *Cambio 16* hablaba de la ruptura de su trayectoria como una necesidad vital²¹. José Hierro²², Elena Florez²³ y A. M. Campoy²⁴ escribieron todos ellos sobre la exposición destacando el misterio de los círculos.

José Caballero se sentía vacío como le ocurría siempre después de una exposición : “Después del esfuerzo no me queda nada, sólo el vacío”. En ese momento el pintor estaba inmerso en una crisis que le fue difícil solventar.

Participó en algunas exposiciones colectivas como *El arte de la ilustración. Homenaje a Federico García Lorca* organizada por la Fundación Rodríguez Acosta de Granada en 1974 que se expuso en varias ciudades europeas y americanas. La muestra constaba de una colección de dibujos del poeta acompañada por los de otros creadores²⁵.

¹⁷ FERNÁNDEZ- BRASSO, Miguel. “José Caballero: el tránsito hacia lo desconocido”. *Abc*. 18 de mayo, 1975.

¹⁸ LOGROÑO, Miguel. “José Caballero y el ocaso del círculo”. *Blanco y Negro*. 17 de mayo, 1975. Pág. 74 y 75.

¹⁹ ARAGONÉS, Ángel. “José Caballero: La vanguardia tradicional”. *Posible*. Madrid, 21 de mayo, 1975.

²⁰ GARCÍA- VIÑOLAS, Manuel Augusto. “José Caballero”. *Pueblo*. 21 de mayo, 1975.

²¹ LAZO, Mercedes. “El terror como arte”. *Cambio 16*. Madrid, 25 de mayo, 1975. Pág. 151.

²² HIERRO, José. “José Caballero: Calor humano”. *Nuevo Diario*. 18 de mayo, 1975.

²³ FLOREZ, Elena. “José Caballero”. *El Alcázar*. 19 de junio , 1975.

²⁴ CAMPOY. A. M. “José Caballero”. *Abc*. 25 de mayo, 1975.

²⁵ José Caballero expuso los dibujos antiguos *Yerma*, *La casada infiel* y *La caída de la mujer torero* y algunas de las ilustraciones que había hecho para la nueva edición del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* en 1967.

En octubre de 1974 José Caballero pudo conocer a J. J. Sweeney, director del Guggenheim de Nueva York, en uno de sus viajes a España. Sweeney visitó la exposición *Arte 73*, que ese momento se clausuraba en las nuevas salas de la Fundación Juan March de Madrid después de haber hecho un periplo por Europa y las principales ciudades españolas, y se emocionó con la obra de José Caballero²⁶.

Mr Sweeney estaba vivamente interesado por su obra, quiso conocer al artista y visitó su estudio en compañía de su esposa y de Juana Mordó y entre ellos nació una amistad que continuó toda la vida. Después de ver la obra, Sweeney le invitó a participar en la exposición itinerante *Contemporary Spanish painters. Miró and after a selection* que estaba organizando y que se inauguró en el Cultural Center at Columbus Circle de Nueva York en 1975 y desde allí viajó al Modern Art Museum de Dallas y al Smithsonian Institute de Washington²⁷.

Últimas obras con vestigios circulares.

La última exposición en Juana Mordó, hecha durante un momento de ansia de cambio, sirvió sin embargo para que el pintor volviera a retomar la línea que había decidido abandonar. Era muy consciente de que la etapa del círculo se había acabado, pero también de que no podía abandonarlo de repente, era necesario continuar con ese proceso de destrucción, que había comenzado pero que no había concluido, como única forma de construcción de algo nuevo.

Durante estos años que nos ocupan, 1976 y 1977, José Caballero continuó trabajando con materia y con formas circulares cada vez más deshechas. La materia va a ir cobrando cierto protagonismo con unas formas cada vez menos geométricas y a la vez va a ir ganando espacio el signo. Pintó obras de gran tamaño, pero también trabajó el pequeño formato haciendo obras sobre tabla que lejos de ser menores tienen en muchos casos una gran potencia expresiva.

• **Doble mundo** 1976. (Fig, 226)

De nuevo el pintor recurre al círculo para hacer una reflexión sobre su momento artístico y expresar la incertidumbre en que se encuentra. Si en *Espacio deshabitado* veíamos como lo único que tenía era un inmenso vacío, en esta va a mostrar la duplicidad de sus planteamientos. *Doble mundo* fue una de las primeras que pintó con esta idea y en ella aparece de nuevo el círculo con un fuerte protagonismo. Es una obra realizada sobre un lienzo

²⁶ Se exponía la obra que hoy conocemos por *Círculo roto* de 1972 con el título *Restos del tiempo* que tenía en aquella época.

²⁷ José Caballero expuso las obras *Máquina raptaplanetas*, *La gran vigilia de 1936* y *Viento en Castilla*.

horizontal con dos partes muy bien diferenciadas; a un lado aparece un gran círculo muy geométrico creado con materia en tonos dorados y al otro un círculo partido con una mitad muy trabajada y en sombra y la otra mitad mucho más pequeña a la luz.

Esto podría interpretarse como un reflejo de la comunicación entre dos mundos, ya que se trata de una obra de encargo hecha por la Compañía Telefónica. Aunque también nos muestran las dudas del creador; por un lado el deseo de perfección con ese círculo geométrico pintado con gran refinamiento del color y por otro la necesidad expresiva representada por el círculo partido con una parte a la luz y otra a la sombra.

En el fondo aparecen unas líneas de fuga casi enmarcando los círculos como si se encontraran en una estancia demasiado asfixiante, sin embargo la presencia de la fuerte luz, de los tonos dorados y de un pequeño signo rojo que aparece a la derecha son elementos perturbadores pero que hacen respirar a la composición.

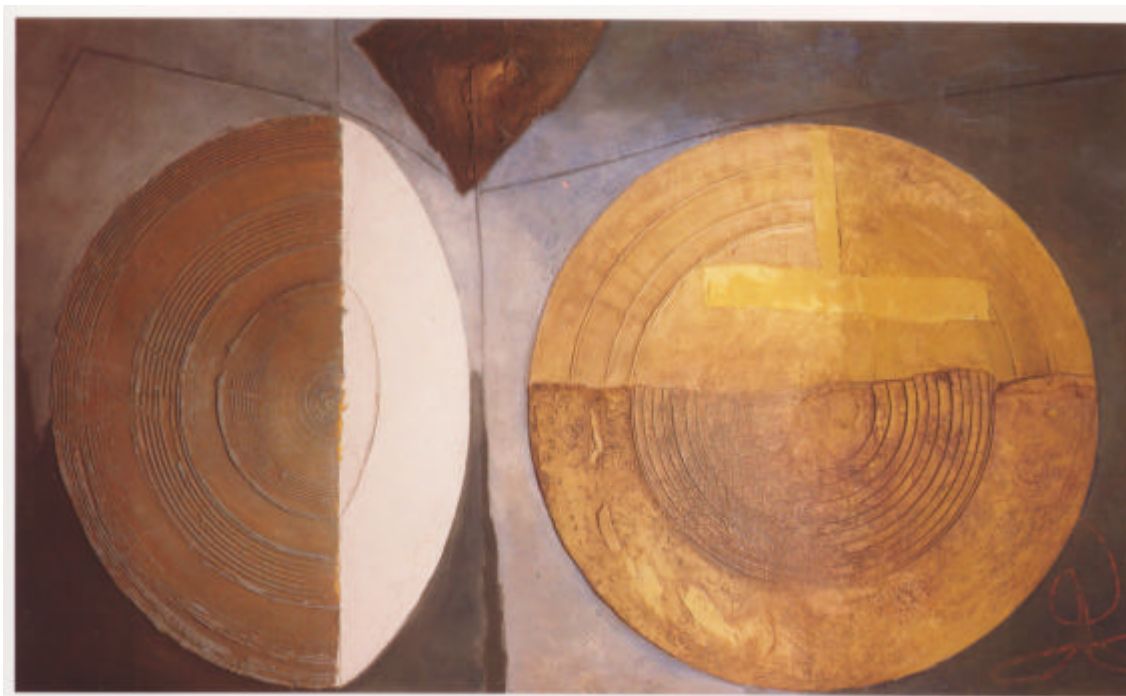


Fig. 226.- Doble mundo. 1976. Técnica mixta sobre lienzo. 150 x 250. Fundación Telefónica. Madrid.

• **Doble espacio 1976.** (Fig, 227)

De nuevo una obra en la que remarca la duplicidad de sus planteamientos pero de manera mucho más explícita. El cuadro, ahora en vertical, también está dividido en dos partes claramente diferenciadas. Una de ellas, la que ocupa la parte superior, está presidida por un gran círculo que es una rueda de esparto, similar a la de *Anti- Atlas* de 1971, y tres pequeños círculos matéricos en un lateral. Todo está pintado en la gama de los blancos azulados pero en el centro de la composición, y ocupando casi todo el gran círculo, dos trazos negros arrebatados se entrecruzan en un intento de afirmación y negación.

La parte baja, en la misma gama de blancos puros y manchados, aparece totalmente ocupada por un gran signo realizado con materia. Es un signo tosco que lo mueve sólo la fuerza de la espontaneidad. Esta segunda parte es la que nos muestra el camino que ha decidido tomar el pintor, lo que verdaderamente ahora le interesa para comunicarse.



Fig. 227.- *Doble espacio*. 1976. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 89.

- **Tíbet 1976.** (Fig, 228)

En *Tíbet*, una pequeña obra que representa una crucifixión, el círculo aparece ya partido y contrapuesto. Sobre un fondo oscuro en grises azulados, destaca la figura con los brazos en cruz realizada con una materia de mucho relieve y muy trabajada con incisiones, rayaduras y muescas. Un pequeño círculo representa la cabeza, el cuerpo está formado por tres partes muy diferenciadas: los brazos ocupados por unos grandes signos incisos en los que se puede leer la palabra “burgués”, el tronco, dividido por la mitad, alberga los dos medios círculos y la parte baja que podría representar una carta todavía sin nada escrito.

De nuevo el pintor utiliza esta obra para mostrarnos sus dudas y sentimientos encontrados con respecto a su momento artístico: por un lado el círculo partido y con las mitades opuestas ya no le sirve para expresarse, por otro lo que podría ser una carta, todavía sin nada escrito, pero preparada para albergar signos.

El tema, el dramatismo de la materia y los colores empleados: grises, azulados y ocre hacen que esta sea una obra, que a pesar de su pequeño tamaño, tenga una gran fuerza plástica.



Fig. 228.- *Tíbet*. 1976. Técnica mixta sobre lienzo. 36 x 26 .

· **Quiero gritar contigo 1976.** (Fig, 229)

Pintura en la que ya los círculos han desaparecido para dar paso a una serie de protuberancias de gruesa materia sobre un fondo de colores muy matizados en grises azulados y ocre oscuros.

Ya se ha perdido totalmente toda intención de utilizar la geometría como soporte de la obra dando rienda suelta a un expresionismo caracterizado por esos pedazos de materia informe aplicados con rabia sobre el lienzo. El mismo título nos remite a un deseo del creador de expresarse con violencia, de revolverse contra unas ataduras que le tenían hasta ese momento mediatizado.



Fig. 229.- *Quiero gritar contigo*. 1976. Técnica mixta sobre lienzo. 73 x 54.

• **Signo negro sobre amarillo 1977.** (Fig, 230)

Para el año 1977, fecha en la que pintó esta obra, podemos afirmar que el círculo había desaparecido casi por completo aunque todavía pintó alguno de forma esporádica hasta el año 79. Esta pintura es un claro ejemplo de que por fin el signo venció al círculo; la fuerza y pasión de la materia se impuso al rigor de la geometría. La composición está presidida por un enorme signo realizado con una materia muy vigorosa y muy trabajada con diversos elementos como buriles, plantillas y letras de imprenta. A los lados del signo una serie de líneas paralelas como si fueran las traviesas de las vías del tren y debajo una forma que lleva estampado un nombre y lo que podría ser parte de una dirección “Manuel García, Aldea ..., Málaga”, completamente anónimos, como si perteneciera a una persona cualquiera que podemos encontrar por la calle, o en una estación a punto de partir hacia alguna parte.

El fondo del cuadro presenta también cierta materia y está pintado en una gama de ocre dorados. Sobre él destaca con fuerza toda la parte matérica que está realizada en un contrastado tono negro.



Fig. 230.- Signo negro sobre amarillo. 1977.
Técnica mixta sobre lienzo. 63 x 60.

Polémicas y exposiciones de estos años.

Durante estos años que nos ocupan, José Caballero sería de nuevo objeto de polémicas y de controversias más políticas que artísticas. Tanto antes de morir Franco, en que su consideración de “rojo” era en él motivo de exclusión de exposiciones y premios, como después, que paradójicamente se le comenzó a considerar de derechas, la obra y la persona de José Caballero nunca fue aceptada con normalidad. El pintor recibía estas manifestaciones con perplejidad y desconcierto y sin entender el por qué de tanto hostigamiento como afirmaba en una entrevista:

“Cuarenta años llamándome rojo y ahora me acusan de fascista. Es absurdo....Yo por mi educación, por mis contactos ya anteriores a la guerra, he sido siempre un hombre a la izquierda. Es una cosa muy triste el exilio en tu patria, pero he tenido que amoldarme a vivir en el país en donde vivíamos todos”²⁸.

· **Premio Baltasar Iván. 1973.**

Baltasar Iván, ganadero patrocinador de un premio taurino, decidió ampliar el premio a otras actividades culturales como literatura, música y plástica.

En diciembre de 1973 se falló el premio de artes plásticas en el hotel Wellington de Madrid. El jurado, compuesto por diferentes personajes unidos al mundo de la cultura y la política, se reunió con la falta de dos de sus componentes, que no pudieron acudir en ese momento: Baltasar Iván y Manuel Fraga Iribarne. José Caballero obtuvo el mayor número de votos a falta de dos pero sin que sus votos pudiera perjudicarle pues había obtenido los suficientes. Sin embargo, en la segunda reunión Fraga Iribarne se pasó más de dos horas discutiendo con cada miembro del jurado para que cambiara su parecer.

Según declaraciones de Cayetana de Alba, miembro del jurado, las razones aducidas por Fraga en contra de José fueron exclusivamente políticas afirmando que era rojo. Al final consiguió convencer a unos cuantos para que cambiaran el voto y le otorgaran el premio a Zóbel, impulsor del Museo de Cuenca²⁹.

· **Bienal de Venecia. 1976**

Cuando murió Franco a finales de 1975 todo el mundo esperaba anhelante un cambio. Ya hacía muchos años que el régimen se tambaleaba y una parte muy importante de la sociedad estaba en contra de una política tan cerrada e injusta. El régimen nunca había

²⁸ “Cuarenta años llamándome rojo y ahora me acusan de fascista”. *Diario 16*. Madrid, 25 de marzo, 1977.

²⁹ Testimonio oral de Cayetana de Alba.

ayudado a la integración de los vencidos y aunque habían pasado muchos años, las heridas seguían abiertas. Una vez terminado el franquismo comenzó un acelerado proceso de integración que afectó a todos los sectores de la sociedad española.

En el terreno de las artes plásticas se deseaba una política más abierta que diera cabida a todos los artistas y sobre todo que no tuviera los criterios partidistas que hasta ese momento habían prevalecido. Sin embargo, uno de los primeros acontecimientos artísticos que se llevaron a cabo tras la muerte de Franco, la participación española en la Bienal de Venecia de 1976, estuvo rodeado de una fuerte polémica en este sentido y levantó muchas ampollas dentro del ambiente artístico español. Se criticó sobre todo la arbitrariedad y la falta de criterios democráticos con que fueron seleccionados los artistas participantes a pesar de que la elección corrió a cargo de destacados miembros de la izquierda³⁰.

En 1975, antes de morir Franco, se había formado un comité organizador compuesto por críticos y artistas, entre los que cabe destacar a Tomás Llorens, Valeriano Bozal, Antonio Tapiès, Antonio Saura, Alberto Corazón y Agustín Ibarrola, a los que se les encargó que realizaran una muestra retrospectiva de cuarenta años de arte español. La exposición titulada *Spagna: Avanguardia artistica e realtà sociale 1936 - 1976* pretendía mostrar “la evolución de la vanguardia española desde 1936 y su relación con el poder político y la realidad social”³¹.

Poco después, ya a finales de 1975, el presidente de la Bienal, Carlo Ripa di Meana nombró otra comisión, a petición de algunos artistas italianos como el pintor Emilio Vedova y el músico Luigi Nonno, para que trabajaran conjuntamente con los anteriores. Formaban esta nueva comisión el poeta Rafael Alberti, entonces exiliado en Roma, José María Moreno Galván y Vicente Aguilera Cerni quienes después de los primeros contactos se negaron a seguir colaborando debido a controversias con alguno de los otros comisionados³². El abandono de esta segunda comisión propició que fuera únicamente la primera la encargada de hacer la selección de artistas.

Con la idea de cambiar la imagen que España había dado hasta entonces en la Bienal de Venecia, una imagen, según Valeriano Bozal y Tomás Llorens, “falsa, debido a su ocultación implícita del contexto político en el que el arte era producido entonces en España para dar una imagen de normalidad dentro del país”³³, el comité arremetió con fanatismo contra todo aquel creador que no entrara dentro de sus contradictorios criterios.

³⁰ CALVO SERRALLER, Francisco. Opus cit. 1985. Pág. 98.

³¹ BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España*. Madrid, 1995. Pág. 589.

³² MORENO GALVÁN, José María. “La alcaldada de la Bienal de Venecia”. *El País*. Domingo, 25 de junio, 1976. Pág. 23.

³³ BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás. “Introducción” en *España. Vanguardia artística y realidad social*. Tomado de Francisco Calvo Serraller *España, medio siglo de arte de vanguardia: 1939 - 1985*. Madrid, 1985. Vol. I, pág. 99

Teniendo en cuenta que dentro del comité organizador había artistas que, aunque con un merecido prestigio internacional, habían conseguido gran parte de su triunfo gracias a que durante el franquismo pudieron exponer sus obras en el extranjero auspiciados por el Ministerio de Asuntos Exteriores y que la selección de artistas asistentes a estas muestras internacionales había estado durante toda la dictadura en manos de un único comisario con las lógicas filias y fobias que se pueden esperar de un funcionario de la dictadura, resulta chocante que para esta Bienal, que pretendía mostrar la realidad artística desde el comienzo de la guerra y hasta el final del franquismo, rechazaran precisamente a aquellos creadores opuestos al régimen y en muchos casos marginados de los circuitos internacionales.

Alberto Corazón se defendió afirmando que su proyecto “abarca y analiza desde un punto de vista crítico todos los movimientos de vanguardia de estos últimos cuarenta años”³⁴. Sin embargo esto no fue visto así por todos, y el crítico José María Moreno Galván, que en un principio se había mantenido al margen de la polémica debido a la amistad que tenía con muchos de los componentes del comité, no tuvo más remedio que intervenir porque como él mismo afirmaba:

“Desde que Valeriano Bozal por una parte y Antonio Saura por otra, decidieron atacar por escrito y desconsideradamente a los que no estaban con ellos, mi prudencia empieza a resultar culpable. Antonio Saura casi llega al insulto en el caso de Aguilera Cerni y, con respecto a Canogar, supone que debe permanecer callado porque fue seleccionado repetidas veces en el régimen anterior de la Bienal. Si esto último resultara una culpa, habría que ver quién estaría facultado para tirar la primera piedra”³⁵.

Pero el mayor problema que encontraba Moreno Galván en la selección para la Bienal era su falta de procedimientos democráticos, cuando era ese criterio el más reclamado y exigido desde Venecia³⁶ y podríamos decir que también desde España.

José Caballero, que desde hacía veinte años estaba totalmente marginado de las muestras internacional por el encono personal que tenía contra él el comisario franquista, González Robles, por considerarlo opuesto al régimen, se encontró con la sorpresa de que este nuevo comité organizador, del que formaban parte muchos compañeros, también lo rechazaba pero ahora acusándole de fascista³⁷.

³⁴ ANÓNIMO. “Entrevista a Alberto Corazón”. *El País*. 25 de junio, 1976.

³⁵ MORENO GALVÁN, José María. *Opus cit*, 1976.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ ANÓNIMO. Declaraciones de Valeriano Bozal en “El arte de lo posible”. *Cambio 16*. Madrid, 26 de abril, 1976.

Aunque la acusación la hizo públicamente sólo uno de los miembros del comité organizador y en seguida la rectificó³⁸, ya que según Moreno Galván había tenido que recurrir a afirmaciones injustas sólo como excusa “para justificar la alcaldada de la selección de esa Bienal”³⁹, José Caballero fue de nuevo postergado injustamente sintiendo una intensa amargura y desilusión.

“Siempre, desde hace más de veinte años soy excluido de toda manifestación artística, con unos y con otros.Todo es injusticia. Todo continúa siendo silencio para mí. Nunca tuve mi momento y siempre fui un excluido a partir de la guerra del 36. Pertenezco a una generación partida y destruida por esa guerra. Luché en solitario y así tendré que continuar siempre, en la más completa soledad, en la mayor incompreensión. Esto es amargo y no vislumbro otra cosa que la amargura y la soledad. La verdad es que no puedo estar más desilusionado de lo que estoy⁴⁰.

· **El taller de José Caballero. Exposición antológica de obra sobre papel. 1977.**

En 1976, la Galería Multitud propuso a José Caballero realizar una gran exposición que hiciera un recorrido por toda su trayectoria artística desde los orígenes hasta ese momento.

La Galería Multitud había nacido en Madrid en 1974 con la idea de realizar un análisis de la vanguardia histórica española. Una etapa del arte español que había sido silenciada y olvidada durante toda la época franquista y en ese momento era prácticamente desconocido. Las exposiciones que se realizaban en la galería intentaban mostrar un panorama artístico lo más aproximado posible a aquella época con obra de pintores desaparecidos o exiliados y también de aquellos que desde España continuaron dentro de los movimientos de vanguardia.

Entre las muestras que se hicieron cabe destacar *Orígenes de la vanguardia española 1920 - 1936*, con la que se inauguró la galería en noviembre de 1974, *El surrealismo en España* o *La Barraca y su entorno teatral*, las dos de 1975.

Después de que algunas obras de José Caballero figuraran en varias de las exposiciones de la galería, como las tres arriba citadas, o *Crónica de la pintura española de la posguerra 1940 - 1960*, se le propuso hacer una antológica sobre su obra. El pintor

³⁸ BOZAL, Valeriano. “Caballero no es fascista”. *Cambio 16*. 24 de mayo, 1976. Pág. 85.

³⁹ MORENO GALVÁN, José María. Opus cit. 1976.

⁴⁰ Diario personal de José Caballero correspondiente al 14 de abril de 1976. AMFTC.

pensó que una galería de esas proporciones no podría acoger una exposición que mostrara con claridad la evolución de su pintura por lo que propuso que se hiciera una antológica con obra de taller en donde además de incluir aguatinas, témperas y dibujos hubiera una selección de apuntes, estudios y bocetos en los que en muchas ocasiones se vería con más claridad el proceso de creación pictórica.

El 24 de marzo de 1977 se inauguró la exposición *El taller de José Caballero 1931 - 1977* con ciento cincuenta obras. El catálogo que se hizo para la ocasión venía encabezado por una declaración del “Equipo Multitud”⁴¹ desvelando la intención de la muestra que no era la de sacar a la luz una pintura olvidada sino la de mostrar la evolución natural que había sufrido la obra de un creador fuertemente comprometido con su tiempo, con cada momento artístico que le había tocado vivir:

“José Caballero se ha permitido el descaro de sobrevivir como pintor sin ponerle a la historia cara de superviviente, cosa muy de agradecer en estos tiempos que , si algo sobra, son precisamente naufragos de solemnidad y nostálgicos sindicados. Esta exposición pretende contar su sobrevivir a casi cuarenta años de andar metido en casi todas las refriegas de nuestra vanguardia artística, desde el surrealismo hasta lo que le venga en gana, burlando escuelas, historiadores domingueros, jubilaciones oficiales y simpatías necrológicas. Burlando , en fin, la supervivencia misma de sus obras o la tentación de querer sobrevivir en ellas”⁴².

La exposición hacía un recorrido por todas las etapas de su trayectoria artística, desde el cartel de su exposición en el Círculo Mercantil de Huelva de 1931, pasando por los dibujos surrealistas, bocetos para las ilustraciones del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, una de las portadas de *Vértice*, la única que conservaba el pintor, y toda la evolución sufrida en su pintura desde que retomó los pinceles en 1948: el surrealismo, el proceso de deshumanización de las formas, las obras dedicadas a mesas y hierros españoles, la inmersión en las materias y el informalismo hasta terminar en la época circular.

José Caballero definió la muestra:

“Obra que se ha hecho para no exponer, toda la serie de estudios de los que luego nace la pintura. Esa obra que no es importante , ni deslumbradora, pero sí sincera e intimista, que tiene cosas interesantes. Son apuntes de una historia con

⁴¹ Equipo formado por los críticos y profesores de universidad Francisco Calvo Serraller y Ángel González.

⁴² EQUIPO MULTITUD. Catálogo de la exposición *El taller de José Caballero. 1931 - 1977*. Galería Multitud. Madrid, marzo , 1977.

los que se ve de modo claro mi trayectoria, cómo fui quemando etapas. Mi enorme apasionamiento por la pintura mientras la pienso y la voy realizando”⁴³.

El artista se sintió perturbado al ver colgada en la pared el resumen de su trayectoria pictórica que era como ver el resumen de su vida: sus ilusiones, sus apasionamientos, sus dudas, sus equivocaciones y sus logros. Este recorrido no le resultaba grato porque para él la obra de arte sólo tenía sentido mientras la estaba haciendo y una vez que la había terminado perdía todo su interés. Sin embargo se sintió muy satisfecho de la buena acogida que tuvo su obra entre la gente más joven.

“Por fin se inauguró la exposición, hubo mucha gente joven. El ambiente era distinto al de otras...Me pregunto si me gusta ver todo esto colgado de tantas épocas pasadas. La verdad es que no me gusta. Es como ver mi propia vida colgada y hay una cierta amargura en los tiempos pasados. Es cierto que a la gente le interesa. Es a mí a quien no le interesa”⁴⁴.

Asistieron muchos artistas para felicitar a José Caballero como Maruja Mallo, Ramón Gaya, Antonio Quirós o Eduardo Chillida. El público y la crítica quedaron deslumbrados ante la frescura, imaginación y perfección formal de los dibujos que se exhibían⁴⁵. Con los dibujos surrealistas consideraban que había llegado a las cotas más altas de surrealismo español⁴⁶. Pero lo que más interés despertó fue la evolución sufrida por el artista desde el surrealismo barroco, profuso de elementos, hasta el informalismo matérico y expresionista.

Santiago Amón escribió:

“Lo más significativo y esclarecedor es el tránsito paulatino e inevitable desde un incipiente surrealismo, digamos de escuela, hasta sus consecuencias últimas en la práctica de un abstraccionismo expresionista decididamente antiacadémico”⁴⁷.

⁴³ VELASCO, Lino. “La continua búsqueda de José Caballero”. *Pueblo*. 1 de abril, 1977.

⁴⁴ Diario personal de José Caballero perteneciente a los días 24 de marzo y 1 de abril. AMFTC.

⁴⁵ AZANCOT, Leopoldo. “José Caballero y el renacer de Andalucía”. *Don Pablo*. Abril, 1977. Pág. 19.
LAZO, Mercedes. “El taller de José Caballero 1931- 1977”. *Cambio 16* N° 281. 1 de mayo, 1977. Pág. 119.

⁴⁶ LLORENTE, Pedro. “Los trabajos de taller de José Caballero”. *Batik* n° 33. Abril, 1977. Pág. 19.

⁴⁷ AMÓN, Santiago. “El taller de José Caballero (1931 - 1977)”. *El país*. 31 de marzo, 1977.

José María Moreno Galván insistía en la idea de José Caballero como una figura puente entre el arte de antes de la guerra y el de después:

“Tal vez nadie represente como él el tránsito entre el “ancien regime” de la pintura y el actual: el tránsito entre la pintura de antes y la de después de la guerra....De los que practicaron la vanguardia antes y en la guerra se quedaron aquí, de los que soportaron todo a trancas y barrancas, me parece que sólo nos queda Pepe Caballero. Porque Caballero significa el eslabón perdido - perdido, no: traspapelado entre nosotros mismos - de nuestra pintura...., de nuestra pintura de vanguardia, se entiende”⁴⁸.

Rafael Alberti volvió de su exilio en Roma coincidiendo con la exposición de José Caballero en la Galería Multitud. Alberti, junto con María Teresa León, volvió de Roma el 27 de abril de 1977 dando por concluido su largo exilio y ese mismo día telefoneó al pintor para cenar juntos. José y María Fernanda decidieron llevarles al restaurante “La Bola” en donde cenaba diariamente José Bergamín para provocar un hallazgo inesperado entre los dos viejos amigos. El encuentro fue muy entrañable y al parecer se estableció entre ellos una conversación llena de ingenio y de gracia ⁴⁹.

Unos días después, el 30 de abril, Rafael Alberti quiso hacer su primera aparición pública en España en la exposición de José Caballero de la Galería Multitud, con motivo de la presentación de la carpeta de grabados realizados por el poeta para su obra de teatro *El adefesio*⁵⁰. En este acto, que resultó multitudinario, fue José Caballero el encargado de hacer la presentación oficial del poeta ⁵¹. Poco después presentó en la Biblioteca Nacional un *Romancero gitano* ilustrado también por Rafael Alberti.

- **Propuesta para una bandera andaluza. 1977**

Después de la exposición José Caballero trabajó durante algún tiempo en unas serigrafías dedicadas a una posible bandera para la autonomía andaluza que reunió en una

⁴⁸ MORENO GALVÁN, José María. “José Caballero pintor de los episodios nacionales”. *Triunfo*. 16 de abril, 1977.

⁴⁹ Diario personal de José Caballero correspondiente al 27 de abril de 1977. AMFTC.

⁵⁰ ANÓNIMO.”Primer acto público de Alberti tras su regreso. *El País*. 1 de mayo, 1977.

⁵¹ ANÓNIMO. “Alberti en su regreso”. *Blanco y Negro*. 11 de mayo, 1977.

carpeta titulada *Propuesta para una bandera andaluza*. Las seriegrafías iban acompañadas con un texto de José Manuel Caballero Bonald.

Con la llegada de la democracia a España comenzó a fraguarse el Estado de las Autonomías. Cada una de las comunidades con identidad propia reivindicaron el derecho a tener un gobierno autónomo. En un principio se le concedió a las autonomías históricas, Cataluña y el País Vasco, pero en seguida todas las demás regiones fueron reivindicando su derecho hasta que se formó el mapa autonómico español al completo. Andalucía era una región que, aunque tenía una identidad propia con mucho arraigo, históricamente había estado muy olvidada. José Caballero creyó que esta era una oportunidad única para que Andalucía saliera de su secular atraso y pobreza y desde un principio apoyó en todo lo que pudo a su pueblo.



Fig. 231.- Portada de la carpeta *Propuesta para una bandera andaluza*. 1977.

El pintor acababa de dar por terminada su etapa circular después de un largo proceso de destrucción y decidió volver la vista hacia su tierra natal. Refiriéndose a ello el pintor afirmaría:

“No había ya lugar para el apasionamiento, no había lugar para las dudas. Vino entonces otra vez Andalucía. Necesitaba reencontrarme con mi tierra, llegar a ella. Y empecé pintando la bandera andaluza”⁵².

En realidad la idea le llegó durante un homenaje a Federico García Lorca en Granada⁵³:

“Por vez primera vi la bandera andaluza de una manera masiva por la calle, y entendí que los andaluces teníamos una bandera que podía ser perceptible de añadirle más cosas, de enriquecerla”⁵⁴.

Comenzó a pintar banderas sobrepasando su simbolismo como tales banderas, penetrando en un mundo donde todo era nuevo para él y por tanto donde encontraba nuevos caminos para la aventura de la creación⁵⁵.

“ Todo era distinto: había un nuevo espacio, unas nuevas formas, un color distinto. Hice cientos de banderas. Me encontraba ante algo nuevo, algo que, por supuesto, desbordaba el planteamiento inicial de hacer banderas y que se había convertido en otra cosa...”⁵⁶.

En estas banderas introdujo, además del blanco y el verde de la bandera andaluza, el negro por la herencia árabe - andaluza y también el rojo debido a que los partidos para los que las hizo tenían casi todos una significación hacia la izquierda⁵⁷. Se hallaban representados todos los partidos políticos y sindicatos del momento como el PSA, PSP, PSOE, PTE, ORT, FAI, CNT o PCE, y otros de su imaginación como la “Alianza de intelectuales y trabajadores artistas” o “Ni más ni menos”⁵⁸.

Para ellas utilizó una serie de elementos tomados del imaginario del pueblo andaluz. Como afirma Caballero Bonald en el texto de la carpeta, la bandera andaluza había sido enriquecida “con un explícito repertorio de variantes, referidas todas ellas de

⁵²TRAPIELLO, Andrés. “La palabra de José Caballero”. Dossier Guadalimar nº 17. *Guadalimar*. Mayo, 1977. Pág. 28 y 29.

⁵³ Pudiera tratarse del homenaje que se le rindió a Lorca en Granada en junio de 1976. El día 20 de ese mes se inauguró una exposición en el Hospital Real de Granada, organizada por la galería Multitud, titulada *La Barraca peregrina a Granada*, en la que estuvo José Caballero.

⁵⁴ CIRIZA, Marisa. “La continua búsqueda de José Caballero”. *Opinión*. 5 de marzo, 1977.

⁵⁵ CABALLERO, José. Opus cit. 1977. Pág. 70.

⁵⁶ TRAPIELLO, Andrés. Opus cit.

⁵⁷ CIRIZA, Marisa. Opus cit.

⁵⁸ *Ibidem*.

algún modo, a la nueva conciencia regional andaluza o, lo que es lo mismo, a su nueva tramitación política⁵⁹. Estos elementos estaban referidos fundamentalmente a la raíz más popular:

“En b referente a la bandera andaluza mi intento es de raíz popular. Trato de hacer una heráldica desde abajo. La bandera debe ser algo de concepción genuinamente popular”⁶⁰.

La Galería Multitud organizaba también exposiciones en el extranjero y en alguna de ellas participó José Caballero. Cabe destacar *Spanish Avantgarde 1920- 1938* que se presentó en la Galería Barguera de Colonia⁶¹ y posteriormente en Basilea y Munich y *Pintura española actual* en el Museo Cathay de Taipei en 1978.

Además en 1976 participó en el Certamen de Artes Plásticas en el Museo de San José de Lanzarote, en *Art 76* de Basilea, en el *Homenaje de los pueblos de España a Miguel Hernández* en la Galería Ágora de Madrid⁶² y en enero de 1977 en el *Homenaje a Calder* de la Galería Skira⁶³.

· **Museo de la Solidaridad. 1977.**

José Caballero llevaba varios años colaborando para el Museo de la Solidaridad de Chile. Su amistad con Pablo Neruda le llevó siempre a involucrarse con todos aquellos proyectos relacionados con su país. Ya en 1971 el pintor chileno Pablo Burchard, agregado cultural de la embajada chilena en Madrid, le notificó el deseo de Salvador Allende de crear un Museo de Arte Moderno en Santiago de Chile, que pensaban inaugurar en abril de 1972. Se nombró como representante en España del museo al crítico y gran amigo del pintor, José María Moreno Galván⁶⁴.

⁵⁹ CABALLERO BONALD, José Manuel. *Propuesta para una bandera andaluza*. Madrid, Galería Multitud. Marzo, 1977.

⁶⁰ VELASCO, Luis. Opus cit.

⁶¹ José Caballero expuso en esta muestra las pinturas *El sangriento juego del ajedrez*, *El Baile* y los dibujos *La amante de las palomas* y *los vicios estériles* todas ellas de los años anteriores a la guerra.

⁶² Esta exposición se celebró en la galería Ágora de Madrid entre los días 14 de octubre y 8 de noviembre de 1976 con motivo de la presentación de una carpeta de grabados que diferentes artistas habían hecho como homenaje a Miguel Hernández.

⁶³ Esta exposición se inauguró el 11 de enero de 1977 y en ella estuvieron presentes entre otros Amadeo Gabino, Barjola, Darío Villalba, Hans Hartung, Hernández Pijoan, Feliciano, Chillida, Serrano y Tapiès.

⁶⁴ Carta de Pablo Burchard a José Caballero del 16 de noviembre, 1971. AMFTC.

José Caballero donó al museo su obra *La guerra es fango* y Burchard le escribió dándole las gracias, no sólo por la obra sino también por los buenos oficios que había hecho para que Oteiza mandara una obra suya y convenciera a otros artistas vascos para que así lo hicieran⁶⁵. Salvador Allende también le escribió agradeciéndole:

“En nombre del Gobierno del Pueblo y en el mío propio
la valiosa aportación con que contribuye al Museo de la
Solidaridad, símbolo de la amistad que nos une”⁶⁶.

Sin embargo con la caída del régimen y el triunfo del golpe de estado del general Pinochet el museo no pudo llevarse a cabo en ese momento y las obras reunidas se guardaron en Londres. Unos años después, las chilenas Miria Contreras y Carmen Waugh continuaron el proyecto del museo con el nombre de Museo Internacional de la Resistencia “Salvador Allende” e hicieron varias exposiciones itinerantes.

José Caballero entró a formar parte del comité de apoyo al museo en España y volvió a donar otra obra, un acrílico titulado *Escribo en las puertas* (Doc. 14). En 1977 se organizó en España una muestra, con el título *Exposición Internacional de la Resistencia de Chile Salvador Allende*, con todos los fondos del museo repartidos en diferentes sedes: las galerías Juana Mordó, Rayuela y Multitud de Madrid y la Fundación Joan Miró de Barcelona. Las obras de José Caballero se expusieron en la Galería Multitud.

Por fin el museo se pudo inaugurar en Santiago de Chile en 1992 como Museo de la Solidaridad.

• **Exposición retrospectiva del Banco de Granada 1977.**

En mayo de ese mismo año, 1977, José Caballero realizó una exposición antológica de su obra en la Galería de Exposiciones del Banco de Granada, entidad que en estos años realizó una importante labor de acercamiento a Granada de las vanguardias artísticas españolas y europeas. En esta exposición, en la que se presentaban sesenta y dos obras, se hacía un recorrido por toda la trayectoria artística de José Caballero desde los primeros óleos hasta la época circular. Coincidiendo con la exposición se inauguró otra en el “Club Larra” de Granada con los grabados sobre banderas andaluzas a la que asistió Santiago Carrillo.

La vuelta a Granada de José Caballero de nuevo volvía a recordarle a su llorado amigo:

⁶⁵ Carta de Pablo Burchard a José Caballero del 17 de enero, 1972. AMFTC.

⁶⁶ Carta de Salvador Allende a José Caballero del 4 de mayo, 1972. AMFTC.

“He pasado un rato grande mirando la Sierra Nevada y el paisaje que tantas veces debió contemplar Federico, ahora enterrado bajo estas montañas. Hay nubes bajas. Es como si toda su figura se agrandara cubriendo con su sombra toda Granada. Viznar queda a la espalda de la ventana donde estoy, también la Huerta de San Vicente queda demasiado a la derecha y no logro verla. Pero Federico está en todas partes, en esos pájaros que se entrecruzan en su vuelo bajo y que son él. ¿Dónde reposa y duerme Federico? Es difícil saber el lugar con certeza, pero reposa en toda Granada mirando la Sierra Nevada con sus ojos vacíos y fijos en un lugar determinado”⁶⁷.

En el catálogo de la exposición se publicaron dos textos de extraordinario interés que resultan fundamentales para entender la evolución artística y vital del pintor:

Uno del poeta José Manuel Caballero Bonald en el que hace un recorrido por la obra de José Caballero desde su propia experiencia afirmando la estrecha relación existente entre la pintura de José Caballero y la poesía. Según Caballero Bonald el pintor es un “fidelísimo traductor al lenguaje de la pintura del lenguaje de la poesía”⁶⁸ y sus diferentes estilos responden a una “revolución permanente” en donde los elementos ya existentes en su obra se van transformando:

“Antes de renunciar a sus propios hallazgos técnicos o conceptuales en beneficio de otras búsquedas, yo creo que la exigencia fundamental de José Caballero ha consistido íntegramente en una constante revisión dialéctica de su propia obra... José Caballero siempre afirma algo para negarlo después y enfrentar así los resultados de la oposición en una síntesis dialéctica que no dudo en clasificar de intachable”⁶⁹.

Afirma el poeta la estrecha relación de la pintura de José Caballero con cada uno de los momentos que le ha tocado vivir:

“La trayectoria de la pintura de José Caballero coincide de algún modo con la más vigente pintura española del último medio siglo.... No es posible soslayar alguna suerte de conexión entre la vida y la obra de José Caballero, sobre todo

⁶⁷ Diario personal de José Caballero correspondiente al 13 de mayo, 1977. AMFTC.

⁶⁸ CABALLERO BONALD, José Manuel. Opus cit. 1977. Pág, 14.

⁶⁹ Ibídem. Pág, 15.

porque muchas consabidas claves de su estrategia artística deben ser desglosadas de su experiencia humana”⁷⁰.

Y otro texto también muy interesante del propio pintor en el que da una visión personal de toda su evolución artística desde sus comienzos con el surrealismo, pasando por los años estériles de la posguerra, los años cincuenta, en que se dedicó a una intensa búsqueda, y la época matérica y circular que en esos momentos daba por terminada.

⁷⁰ Ibídem. Pág, 17.

Capítulo 11

Tiempo de transición

“A la soledad me vine
por ver si encontraba el río
del olvido.
Y en la soledad no había
más que soledad sin río.

Cuando se ha visto la sangre
en la soledad no hay río
del olvido.
Lo hubiera y nunca sería
el del olvido”

Rafael Alberti. *Baladas y Canciones del Paraná*

EN 1977 JOSÉ CABALLERO dio por terminada la etapa circular aunque todavía pintó alguna obra en la que aparecían círculos de manera residual¹. En este tiempo cambió su pequeño ático, donde tenía el estudio en Alcalá de Henares, por una casa - estudio rodeada de jardín junto al río Henares. Sus estancias en Alcalá se alargarán y allí gozará del silencio y la tranquilidad que cada vez necesita con mayor intensidad para enfrentarse a la pintura.

El pintor abandonó la forma circular, que ya no le servía como medio de expresión, y comenzó un periodo de transición en el que continuó trabajando intensamente en busca de un nuevo lenguaje artístico. Su idea era encontrar una forma de representación lo más esencial posible y eso le llevó a despojar la obra de elementos que en ese momento consideraba accesorios como la materia y la geometría. Al mismo tiempo comenzó a darle mayor valor al espacio vacío como elemento fundamental de la composición y a los signos, que terminarán por convertirse en los verdaderos protagonistas de las obras.

¹ En 1979 pintaría su última obra con un círculo titulada *Ayer era tarde. Homenaje a Visconti*, actualmente en el Museo de Arte Extranjero de Sofía.

Abandono de la materia y la geometría

José Caballero estaba decidido a buscar un nuevo lenguaje, una nueva vía de expresión como había hecho en muchas otras ocasiones, pero la decisión en este momento era más radical. Por un lado la etapa circular había sido un periodo muy largo y su temperamento experimental le inducía a buscar algo completamente nuevo y por otro comprendía que el cambio de régimen político había anulado de alguna manera la forma de expresión que tenía hasta entonces, no sólo él sino toda la pintura no figurativa.

Según su criterio la abstracción en España había sido, de alguna forma, un lenguaje de símbolos del que se servían los artistas para expresar su disconformidad con el régimen imperante. Y ahora que la dictadura había dado paso a un proceso de normalización hacia una sociedad democrática, José Caballero se plantea la validez de ese lenguaje y la necesidad de buscar otro más apropiado a las nuevas circunstancias. Así lo explicaba el pintor en un periódico búlgaro:

“Yo también seguí este camino (la abstracción) y ahora puedo decir que, paralelamente a la normalización de la vida social en España, yo también estoy terminando una larga y complicada etapa de mi desarrollo artístico que me ha sido impuesta por las duras leyes de los tiempos en que viví y trabajé. Esto está, como casi todo hoy día en España, en un periodo de cambios positivos que llevan a la creación de una nueva pintura. Creo que ya no funcionan los procedimientos plástico - expresivos de los que nos hemos servido hasta ahora. Estoy convencido de que encontraremos un nuevo estilo, más próximo a la manera de comprender y de percibir de la gente’².

Como le ocurría en los momentos de cambio quería prescindir de todo lo sabido y partir de otros planteamientos, acabar con todas las referencias anteriores para conseguir la pureza necesaria que le ayudara a encontrar un nuevo camino totalmente independiente de los anteriores³.

“La negación debe ser rotunda. Nada es válido, ni convertible. Hay que empezar de nuevo tratando de olvidar lo ya sabido! Odiando, si es preciso. Renegando de todo lo que significó en su momento. Es como construir un edificio y dinamitarlo luego, una vez acabado perfectamente. Amueblado, decorado, vivido. Hay que tener la serenidad de

² MIJAILOV, Eugeni. “Dibujo de un pintor entre dos poetas” *AHTEHN (Anteni)*. Sofía (Bulgaria) 4 de junio, 1979.

³ CABALLERO, José. Diario personal correspondiente al 15 de agosto, 1977. AMFTC.

verlo arder como una expiación”....Hay que agraviarlo y destruirlo para sentirse otra vez libre y no atado a esas consecuencias”⁴.

Aunque por algunas declaraciones del pintor sabemos que ese momento de transición en que se encontraba le resultaba atractivo por lo que tenía de incertidumbre;

“En este momento me encuentro en un apasionante período de investigación que desconozco todavía a dónde me llevará”⁵.

Lo cierto es que en muchas ocasiones se sentía muy angustiado por la necesidad de prescindir de toda referencia anterior para encontrar un nuevo lenguaje aunque este fuera el camino más difícil:

“Siempre hay que volver a empezar, no seguir dándole vueltas inútilmente a algo que está manido y comienza a descomponerse. Hay que ser inflexible con uno mismo y con las más íntimas y acariciadoras ideas, ya pasadas”⁶.

Se dedicará a hacer bocetos con formas y colores simples intentando darles un tratamiento más esencial, sin tantos matices que restaban libertad y fuerza a la obra⁷.

Su obsesión era prescindir de todo elemento anecdótico que pudiera desvirtuar la obra para ocuparse sólo de lo esencial y poco a poco fue desembarazándose de elementos que le coartaban; en primer lugar atemperó las formas, después prescindió de las materias y por último llegó a abandonar la geometría. Al pintor no le quedaba más que un paso para sentirse totalmente libre de ataduras: liberar la pincelada, algo que consiguió ya en 1983 cuando comenzó a trabajar con el signo como elemento principal de sus obras.

Pero hasta llegar al signo, el artista realizó una serie de pinturas de transición en las que se aprecian con toda claridad los pasos que fue dando, cómo fue depurando la obra, sintetizando los espacios, abstrayendo lo representativo y valorando el silencio del cuadro, “esas partes muertas que ayudan a vigorizar las partes vivas de la expresión”⁸.

⁴ CABALLERO, José. Nota manuscrita recogida en el cuaderno titulado *Pintura* AMFTC.

⁵ CABALLERO, José. Catálogo de la Exposición del Banco de Granada. Granada, 1977. Pág. 70.

⁶ CABALLERO, José. Nota manuscrita recogida en el cuaderno titulado *Pintura*. AMFTC.

⁷ CABALLERO, José. Diario personal correspondiente al 22 de mayo de 1978. AMFTC.

⁸ *Ibidem*. 30 de abril de 1978. AMFTC.

Para conseguir su propósito José Caballero se aislaba del exterior en su estudio de Alcalá:

“En estos periodos de transición a veces desesperantes, necesito entrar en el mayor estado receptivo posible. Hacer abstracción de todo lo que me rodea. Olvidarme de todo. Entonces siento un deseo irreprímible de encerrarme con llave en una habitación, para darme cuenta de toda mi soledad y sentir el vacío que me rodea. Necesito descargarme de convencionalismos y ahondar interiormente para encontrar la forma de expresión más pura”⁹.

En este tiempo de búsqueda pintó algunas obras aisladas como *Neruda calcáreo*, un retrato atemporal del poeta, o *Inútil geometría*.

• **Neruda calcáreo. 1978.** (Fig, 232)

Esta pintura que realizó José Caballero en marzo de 1978 sobre un lienzo ya trabajado, es una obra insólita en la producción de este momento que responde a la duda por la que atravesaba el pintor y al deseo de rendirle un homenaje a su entrañable amigo. Es una obra en la que llama la atención la potente materia y la gran libertad con que está pintada.

En este momento el pintor ya no estaba interesado en las materias tan espesas, sin embargo en esta obra, aprovechando la rugosidad de las diferentes capas de pintura que ya presentaba el lienzo, creó un retrato de Pablo Neruda de poderosa materia que sitúa al retratado en estrecha relación con la orografía de su país con montañas, volcanes, cráteres, depresiones, ríos y mares. El pintor realizó esta obra con gran libertad tanto en la materia, que raspa en unas partes y lijada en otras



**Fig. nº 232.- *Neruda calcáreo*. 1978.
Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 89**

⁹CABALLERO, José. “Recuerdos surrealistas con un perro andaluz” en *El surrealismo*. Madrid, 1983. Pág, 204.

está llevada al límite de su potencia, como en la línea.

Es un retrato realizado con un nuevo planteamiento utilizando una técnica muy decantada con la que el pintor consigue una gran fuerza expresiva, un fuerte parecido físico y una estrecha relación con la esencia telúrica de Neruda. Por ello lo tituló *Neruda calcáreo*, porque según él estaba hecho pensando en las esculturas de la isla de Pascua a las que Pablo Neruda debía pertenecer:

“Calcáreo porque forma parte de las misteriosas esculturas de la isla de Pascua. Ese es su sitio definitivo. Neruda vuelve a su paisaje ancestral de la isla de Pascua. Es su sitio de predestinación al sol y a las lluvias de esa isla misteriosa de conformación desconocida”¹⁰.

Este retrato figuró en la exposición homenaje a Neruda, *Pablo Neruda, cartas y poemas de amor* que organizó el Banco Exterior de España primero en Madrid, en septiembre de 1983, y posteriormente en Barcelona. Además de esta obra, en esas exposiciones presentó unos dibujos a línea de Neruda con Federico García Lorca que había realizado el pintor en 1971 para mandárselas como regalo a Pablo Neruda con motivo del Premio Nobel¹¹.

En noviembre de 1984 *Neruda Calcáreo* se expuso en la Exposición homenaje al poeta que se celebró en el Centro Cultural “Nicolas Salmerón” de Madrid bajo el título *Raíces poéticas de Pablo Neruda* en la que junto a fotografías del chileno Ricardo Pereira se exhibían obras de José Caballero.

• **Inútil geometría. 1981.** (Fig, 233)

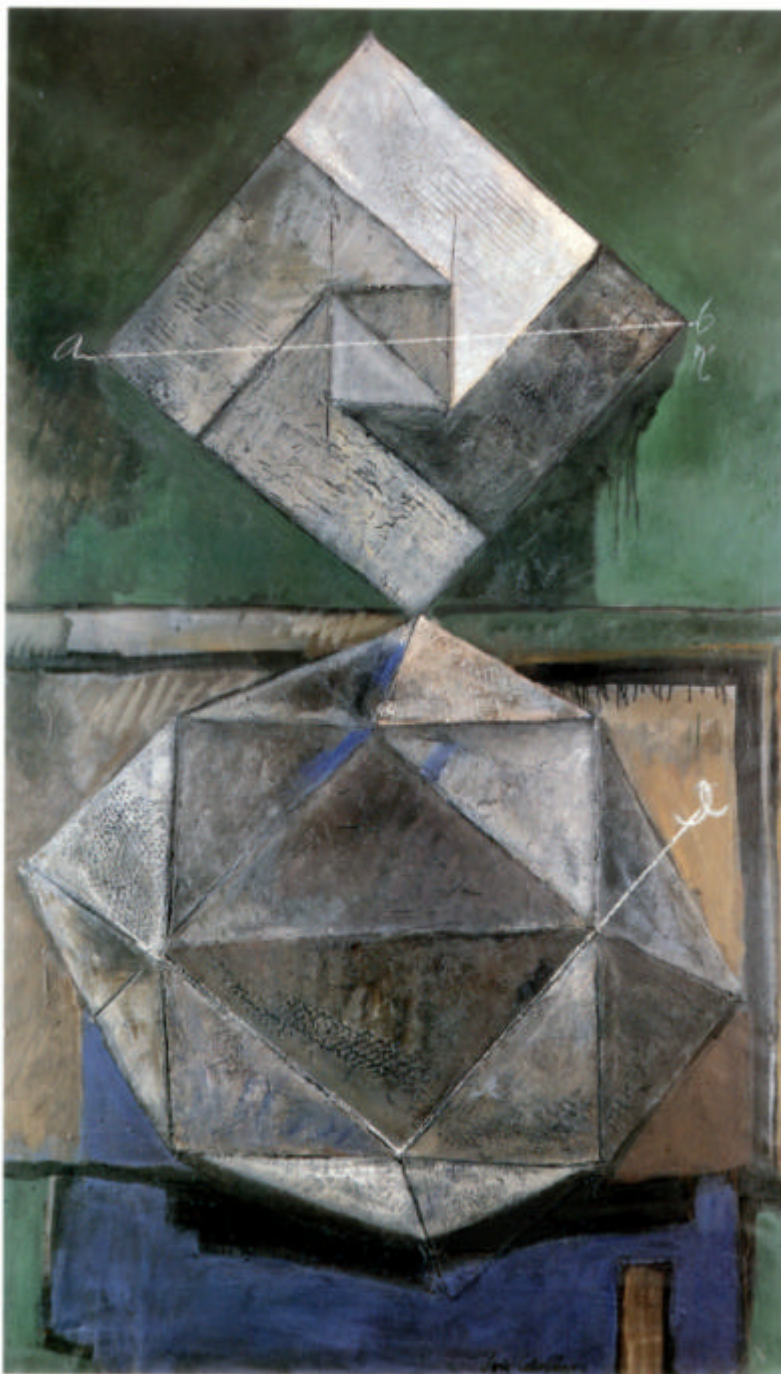
Esta obra pertenece a ese momento de transición en que el pintor se está planteando muchas cosas y en la que hace una declaración de lo que siente o de las conclusiones a las que ha llegado. Aquí se aprecia cómo José Caballero hace un último intento por seguir trabajando con formas geométricas puras, en este caso un cuadrado y un polígono, como elementos fundamentales del cuadro. Sin embargo en el proceso de la obra se va dando cuenta de que ese no es el camino que busca.

¹⁰ Diario personal de José Caballero correspondiente al 11 de junio de 1978. AMFTC.

¹¹ CABALLERO, José. “El otro rostro de Chile”. *Abc*. 23 de septiembre, 1983.

José Caballero mandó los dibujos a Neruda cuando estaba en Estocolmo por medio del pintor Rafael de Penagos pero el pintor se quedó con otras versiones que fueron las que mostró en esta ocasión. Entre los dibujos que realizó sobre los dos amigos destacan: *Llegada de Pablo Neruda a Madrid, donde lo recibe Federico García Lorca*, *Federico y Pablo en Recoletos*, *Federico y Pablo en la terraza de la Casa de las Flores*, *Pablo Neruda y su pájaro don Ramón* y *Reuniones en “Correos” con Federico García Lorca y Pablo Neruda*.

El fondo, en el que realiza un juego de líneas más o menos desiguales, está pintado con mucha libertad y sin atenerse a ninguna regla; la pincelada es muy poderosa, la pintura chorrea y el color utilizado es bastante insólito en su producción, un verde profundo con el que crea un fondo deslumbrante sobre el que se superponen dos grandes polígonos grises cargados de materia. Sobre esos dos grandes polígonos aparecen pintados unas líneas y guarismos blancos como si fueran anotaciones hecha con tiza por un niño o un estudiante. Estos apuntes de tiza le quitan solemnidad, la hacen más provisional y por tanto menos formal.



**Fig. nº 233.- *Inútil geometría*. 1981.
Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 114.**

El título de la obra lleva el mensaje implícito que nos lanza el artista que es la conclusión a la que ha llegado una vez terminada de pintar: las formas geométricas ya no le sirven para la expresión porque le atan demasiado en un momento en que lo que busca es la libertad total. Por ello a partir de esta pintura el artista abandonará las formas geométricas aunque por supuesto siendo muy consciente de que la geometría profunda de la obra, la composición, siempre estará presente:

“La composición es la valoración geométrica de un espacio determinado. Pero un espacio se puede geometrizar o vibratizar en cualquier caso la geometría estará presente de una forma inconsciente. Es prácticamente imposible eliminar la geometrización incluso cuando se trata de destruirla, al final aparece inevitablemente”¹².

¹²CABALLERO, José. Nota manuscrita titulada *La composición*. AMFTC.



Fig. nº 234.- *Escritura apasionada*. 1976. Témpera sobre papel. 39,5 x 26.



Fig. nº 235.- Luna y signo. 1979. Témpera sobre papel. 28 x 39.

Durante estos años continuó participando en numerosas exposiciones en el extranjero como *Arte Español Contemporáneo*, organizada por la Fundación Gulbenkian de Lisboa en 1978, *Vanguardia española del siglo XX* que se presentó en el Museo Gil Carrillo de la Ciudad de Méjico y en el Museo de Arte Moderno de Monterrey, en el verano de 1980¹³ donde José expuso *Horizonte Rojo. Arte matérico y no figurativo español* que visitó Oslo, Copenhague, Zagreb, Sarajevo y Belgrado en 1982.

¹³ La exposición organizada por Elvira González y comisariada por Julián Gállego incluía obras de Juan Gris, Miró, Picasso, Julio González, Caneja, Guerrero, Tapiès, Gordillo, Chillida o Saura entre otros.

En 1981 José Caballero fue invitado al curso sobre surrealismo que organizó el profesor Antonio Bonet en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander. José, que siempre había rechazado las invitaciones a estos cursos durante los años del franquismo¹⁴, volvió después de tanto tiempo a revivir su estancia de 1935 cuando La Barraca representó allí *El Caballero de Olmedo* con sus decorados. El pintor dictó una conferencia, *Recuerdos surrealistas con un perro andaluz*, recordando su etapa surrealista y los motivos y factores que influyeron para su adscripción a él. El pintor quiso rememorar los actos surrealistas y su carácter subversivo acudiendo a la conferencia con su perro Nonno que sentó a la mesa directiva permaneciendo allí como uno más durante toda su charla.

“Hemos decidido traer aquí este perro andaluz por varias razones. En recuerdo de aquella película clave en al historia del surrealismo que realizó en sus comienzos Luis Buñuel, que se llamó *El perro andaluz*, y donde no aparecía ningún perro. Lo hemos traído también por su condición de símbolo surrealista, ya que no es frecuente que los perros asistan a las conferencias. Y porque, como dijo Luis Buñuel de su propia película, “El perro andaluz es como una venganza de la vida de los deseos incumplidos”, y su presencia aquí, la del perro, es como elemento contrapuesto a toda apariencia formalista, a todo razonamiento lógico. Lo sé, precisamente por eso lo he traído....por el significado que tiene de ruptura con lo rutinario, por lo que tiene de actitud subversiva, de anacronismo, de falta de respeto a mí mismo y de atisbo de lo inesperado”¹⁵.

El pintor también habló de sus recuerdos de niñez y adolescencia en Huelva, del conocimiento de García Lorca y Neruda, del andalucismo de sus dibujos, de su surrealismo durante los años oscuros de la guerra y la postguerra y de las diferentes etapas de su pintura¹⁶.

¹⁴ Por testimonio de María Fernanda Thomas de Carranza tenemos noticia de que fueron varias las veces que rechazó invitaciones para asistir a la Universidad de Verano Menéndez Pelayo, sin embargo tan sólo tenemos testimonio de una en que José Camón Aznar le escribió para manifestarle su pena por la negativa a asistir a uno de los cursos. Carta de José Camón Aznar a José Caballero del 21 de julio de 1972. AMFTC.

¹⁵ CABALLERO, José. Opus cit, 1983. Pág, 195.

¹⁶ Las conferencias dadas en este curso se recogieron en el libro coordinado por Antonio Bonet Correa , *El surrealismo*. Madrid, 1983.



Fig. nº 235 bis.- María Fernanda, José Caballero, Antonio Tapiès y Manuel Rivera en la Galería Rayuela. Madrid, 1981.

El paréntesis del grabado

Hacia 1981, José Caballero sufrió un corte en su trayectoria pictórica debido al encargo de una tauromaquia y durante dos años su actividad se dirigió en gran medida a realizar aguafuertes para *Al Toro*, libro de bibliofilia que hizo en colaboración con José Bergamín.

Aunque ya estaba familiarizado con el grabado, después de realizar las litografías para *Oceana* y de haber realizado diversos grabados de manera intermitente desde entonces¹⁷, lo cierto es que fue en este momento cuando el creador se volcó de lleno en este mundo interesándose por distintas técnicas pero muy especialmente por el aguafuerte, porque vio que tenía muchas posibilidades de expresión.

¹⁷ En 1979 había realizado dos aguafuertes para una edición especial de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Neruda en el taller de Dimitri Papageorgiu.

· **Al Toro 1981 - 1983.**



Fig. nº 236.- *Al toro*, 1983. Aguafuerte correspondiente al poema XIV. 35,5 x 72.

El editor Ángel de las Heras estaba muy interesado en que José Caballero realizara un libro de bibliofilia con el tema de los toros. El pintor, que siempre se había sentido atraído por el mundo taurino, aceptó ilusionado y sugirió la idea de que los textos fueran de José Bergamín al que consideraba, además de un gran poeta, un filósofo de los toros¹⁸. El libro constaría de un prólogo y veinte poemas de Bergamín, acompañados por otros tantos aguafuertes de José Caballero.

José Bergamín se entusiasmó con la idea¹⁹. Los dos amigos eran grandes amantes de la fiesta de los toros a la que consideraban un compendio del arte y del conocimiento: de la plástica, de la filosofía, de la vida y de la muerte.

¹⁸ FERNÁNDEZ- BRASSO, Miguel. "José Caballero prepara una tauromaquia con textos de Bergamín". *Informaciones*. Madrid, 25 de junio, 1982. Pág. 32.

¹⁹ CABALLERO, José. Diario personal correspondiente al 25 de octubre de 1980. AMFTC.

Bergamín escribió en el prólogo:

“En todos estos espectáculos misteriosos hay algo más que su belleza aparente, ilusoria, por el arte vivo que la crea, y es su *mitificación* o poetización ineludible del misterio del hombre y de su vida y su muerte, ineludibles e inseparables a su vez. Y que en ellos, de manera real o fingida, se evidencia, se patentiza un riesgo mortal e inmortal; más allá del tiempo y el espacio que los determina; y sobre todo, “más allá del bien y del mal”²⁰.



Fig. nº 237.- *Al toro*, 1983.
Aguafuerte correspondiente al poema X. 36, 5 x 36, 5 .

²⁰ BERGAMÍN, José. *Al Toro*. Madrid, 1983.

Para el pintor la corrida era un espectáculo deslumbrante de plasticidad en la que se aunaban los dos elementos básicos de la belleza: la precisión matemática y la gracia. Por un lado la perfección geométrica del ruedo, de los lances del toreo, por otro la bravura del toro y la gracia del torero.

Tanto José Bergamín como José Caballero decidieron hacer su trabajo con toda libertad sin tener que subordinarse el uno al otro²¹. Tenían un concepto muy similar de los toros y sabían que sus visiones coincidirían como efectivamente pasó.

A finales de 1980 Caballero comenzó a realizar bocetos con la idea de evitar el pintoresquismo típico del toreo²². Los aguafuertes debían tener referencias figurativas y el pintor decidió eliminar en lo posible la figura del torero para centrarse más en el ambiente que rodea a la corrida: los encerramientos, los callejones, los chiqueros, las barreras y los tendidos y sobre todo en la plasticidad del toro. La intención del pintor era darle mayor protagonismo al toro que al torero por la potencia plástica de su figura y por remarcar más la parte trágica que la festiva.



Fig. nº 238.- *Al toro*. 1983.

Aguafuerte correspondiente al poema V. 36,5 x 32,5

Comenzó los bocetos de las planchas con la idea de simplificar, de esencializar las formas para alejarse de la realidad y acercarse lo más posible a la abstracción haciendo que la figuración sólo se intuyera²³, pero cuando comenzó a hacer las planchas se dio cuenta de que el aguafuerte le brindaba muchas posibilidades y decidió jugar con “el factor sorpresa”²⁴.

²¹ T. L. S. “Al Toro. Textos de Bergamín, grabados de Caballero”. *Abc*, 24 de noviembre, 1983.

²² FERNÁNDEZ- BRASSO, Miguel. Obra cit. 1982.

²³ CABALLERO, José. Diario personal correspondiente al 17 de mayo, 1980. AMFTC.

²⁴ *Ibidem*. 15 de diciembre de 1981.

El resultado fueron veinte aguafuertes en los que introdujo muchos de los elementos recurrentes de su pintura, algunos ya en relación con el mundo del toro y otros adaptándolos a él, como barreras, astas de toros, círculos, lunas al fondo, signos, signografías, gasas, hierros o las tres figuras horizontales tumbadas que utilizara en los años sesenta. Con estos elementos realizó una síntesis, creó un lenguaje propio muy depurado que le permitió profundizar en la ceremonia taurina mostrando sensaciones más que formas. La expresividad la consiguió trabajando con formas rotundas como la plaza como gran círculo, profundizando en la potente forma del toro y creando relieves por medio de materias, como el carborundum, enfrentados a fondos planos²⁵.



Fig. nº 239.- *Al toro*. 1983. Aguafuerte correspondiente al poema III. 36, 5 x 32, 5.

José Bergamín escribió una serie de poemas y reflexiones filosóficas en las que el protagonista era, como en los aguafuertes, el toro y sus sentimientos. El toro, y a veces también el torero, enfrentado a la soledad y a su trágico destino. La relación entre poesía e imágenes, como los dos amigos habían previsto, fue asombrosa. La gran mayoría de los aguafuertes muestran al toro en toda su grandiosidad pero siempre enfrentado a su destino desgarrador. La mole del toro se enfrenta a un espacio vacío, un espacio desolador en el que se va a encontrar cara a cara con la muerte. Los poemas, en los que la soledad es un motivo obsesivo, son una transposición casi exacta de los aguafuertes. Por un lado la soledad del toro (Fig. 237):

“No hay soledad tan sonora
ni música tan callada,
como la que siente el toro
en la noche de su alma.

Oscura sombra sin llama
que pulsa en su corazón
el vacío de la nada”²⁶.

²⁵ *Ibíd.* 23 de abril, 1981.

²⁶ BERGAMÍN, José. *Al Toro*. Hispánica de Bibliofilia. Madrid, 1983. Fragmento del poema X *El arte de torear*.

O ese otro:

“UN toro negro en la noche
es una sombra que escapa
embistiendo a las tinieblas
como si fueran fantasmas.

Un toro negro, más negro
que la pena de tu alma,
es una sombra que huye
de la sonrisa del alba”²⁷.

Por otro lado la soledad del torero, que se compara con la del toro en los poemas y también en los aguafuertes. José Caballero no representa al torero en sus momentos de gloria sino, como al toro, solo ante su destino, solo frente a un espacio vacío:

“El toro sale a la plaza
buscando en la luz la muerte
tenebrosa de su alma.

Lo mismo busca el torero,
creyendo que va a encontrarla
burlándola con su cuerpo”²⁸.

La soledad de la plaza (Fig. 240):

“¡CON qué amargura tan honda,
con qué tristeza y qué pena,
se queda la plaza en sombra!

Se queda la plaza sola,
con su soledad callada,
con su música sonora.

*

¡CON qué silencioso canto
cae la lluvia en el albero
de la plaza, como un llanto!”²⁹.

²⁷ Ibídem. Fragmento del poema IX, *Un toro negro en la noche*.

²⁸ Ibídem. Fragmento del poema III, *El instinto del rebaño*.

El último poema es un canto a la profunda soledad del hombre frente a la vida que es la soledad del toro en el ruedo (Fig. 241):

“SOLO está el sol y solas las estrellas
y solo su orgulloso firmamento
Está sólo, vacío de sus dioses,
el tenebroso abismo de los cielos.

Sola la luminosa pesadumbre
de todo el universo.
Sola la ola en la mar. Solo en el aire
el pájaro en su vuelo...

Solo el sepulcro con un solo nombre.
Solo tu corazón con su silencio.
Sola la llama muerta en la ceniza.
Solo el toro en el ruedo”³⁰.

El toro también está visto como el destino trágico de España. José Caballero no era ajeno a esta idea que tenía desde que hiciera las ilustraciones del *Llanto* en 1935. Un toro, cuya mole ocupa casi la totalidad de la composición se da con su cabeza contra la barrera:

“A España negra y vacía,
oscura como la noche,
la llena un toro de sombra,
un toro negro y enorme.

(¡Tenebroso toro osborne!)

¿Por qué ese toro fantasma
por las llanuras y montes
de España entera, nos sale
al paso como un reproche?

(¡Tenebroso toro osborne!)”³¹.

²⁹ Ibídem. Fragmento del poema VII, *Como entre el sol y la sombra*.

³⁰ Ibídem. Fragmento del poema XX. *Solo está el sol y solas las estrellas*.

³¹ Ibídem. Fragmento del poema XI: *A España negra y vacía*.

Un toro negro sobre un fondo negro en el que resaltan tan solo la blancura de las astas. Un toro dolorido con un desgarrado gesto (Fig. 242):

“EL bramido de ese toro
es tan hondo y desgarrado
que hasta la muerte parece
que no quisiera escucharlo”³².

José Bergamín murió en San Sebastián en agosto de 1983 conociendo ya el libro terminado y montado pero todavía sin distribuir. José Caballero lamentó profundamente su desaparición:



Fig. n° 240.- *Al toro*. 1983. Aguafuerte correspondiente al poema VII. 36, 5 x 32, 5.

³² Ibi

“Me duele la desaparición de Pepe Bergamín no por esperada menos triste. Estoy entristecido e impresionado por su ausencia”³³.

El libro, editado por Hispánica de Bibliofilia, se presentó en la Galería Rayuela de Madrid el 24 de noviembre de 1983 al mismo tiempo que se inauguraba una exposición de la obra que el pintor había ido haciendo en relación con los aguafuertes: témperas y acrílicos sobre tablex o madera con el tema del toro. Entre las obras expuestas podemos destacar *Toro con divisa* o *Toro encajonado*³⁴.



Fig. nº 241.- *Al toro*. 1983.
Aguafuerte correspondiente al poema XX. 36, 5 x 32, 5.

La presentación, en la que se rindió un homenaje a José Bergamín, corrió a cargo de Rafael Alberti, José Manuel Caballero Bonald y José Caballero. José Caballero habló sobre su trabajo con los aguafuertes y sobre la estrecha relación que había existido entre Bergamín y él al hacer el libro. José Manuel Caballero Bonald hizo una glosa sobre el “congénito andalucismo de Pepe Caballero” y Rafael Alberti, que tituló su alocución *Un banderillero* en alusión a la vocación juvenil del pintor, habló del joven José Caballero que él había conocido antes de la guerra: “Pepe Caballero era alto, espigado y radiante, el más joven de todos los pintores”³⁵.

³³ CABALLERO, José. Diario personal correspondiente al 29 de agosto de 1983. AMFTC.

³⁴ Los aguafuertes de *Al Toro* se mostraron un stand dedicado a ellos en ARCO, la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid, en febrero de 1984.

³⁵ ANÓNIMO. “Presencia taurina. José Caballero. Homenaje a Bergamín”. *Guadalimar*. Nº 76. Dic - enero, 1984.

La crítica no fue ajena a la síntesis de diferentes elementos de su pintura que había realizado el artista tanto en los grabados como en los originales que había en la exposición:

“Los grabados, así como las pinturas recientes sobre papel que los acompañan en la muestra, adquieren un cierto valor de síntesis integradora de toda experiencia pictórica anterior en lo que parece abrirse a una nueva fase del trabajo de José Caballero....el resultado posee unos rasgos de fuerza tales que no permiten pasar por alto el hecho de que ha ocurrido algo que no puede ser anécdota respecto a la preocupación de Caballero”³⁶.

Ni tampoco a la manera que había tenido de enfrentarse al tema taurino. Una temática muy dada a la estereotipación pero que el pintor había tratado de forma muy profunda alejada completamente del tópico e incidiendo más en el aspecto filosófico:

“En casi todas las obras el autor se enfrenta a la soledad del ruedo aún cuando hasta el tableraje del coso llegue a respirar el peso de la multitud. Sus más profundas reflexiones se concentran en las barreras, a veces astilladas, a veces manchadas de sangre. El tema se repite como un leitmotiv precursor de la tragedia”³⁷.

A continuación José Caballero realizó también una serie de aguafuertes sobre cuerdas, maromas, nudos marineros y manos atadas con cuerdas con la idea de hacer una carpeta homenaje a Pablo Neruda titulada *La Cuerda*, que no se llegó a publicar. En estos aguafuertes aparecen junto a las cuerdas, realizadas minuciosamente, los signos y caligrafías árabes.



Fig. nº 242.- Al toro. 1983.
Aguafuerte correspondiente la poema XII. 36,5 x 32,5.

³⁶ HUICI, Fernando. “José Caballero en los terrenos del toro”. *El país*. 5 de diciembre, 1985.

³⁷ TRENAS, Julio. “La tauromaquia de José Caballero”. *JANO*. Barcelona. Enero, 1984.

Posteriormente, ya en 1987, Hispánica de Bibliofilia le encargó doce pequeños aguafuertes para el libro *Las suertes del Toreo*, también llamado *La suerte o la muerte*, que Gerardo Diego había escrito en 1963. Estos aguafuertes estaban en la línea de los de *Al Toro* pero en un tamaño más reducido.

Durante estos años realizó varios aguafuertes aislados entre los que destacan el Homenaje a la Constitución en 1978, *Bandera de nadie* que hizo en el taller 7 - 10 de Málaga en 1980, los dedicados a *Cherno More* en el taller de Dietrich Mann en 1982, los aguafuertes con nudos marineros para la carpeta de Premios Nacionales de Artes Plásticas con Mompó y Genovés, editada por Décaro en 1985, o la seriegráfica titulada *El Viento* de 1986 que formaba parte de la serie *Arte y Trabajo* del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

A partir de la segunda mitad de los ochenta realizó también numerosos aguafuertes y seriegráficas ya con el signo como elemento predominante en la serie *Signografías* de 1989.

Últimas contribuciones al teatro.

A principio de la década de los ochenta José Caballero hizo un par de trabajos para el teatro que fueron sus últimas colaboraciones para este medio en el que tanto había trabajado. El pintor llevaba dieciocho años apartado de la escenografía teatral y se desilusionó al comprobar lo poco que había evolucionado:

“Parece que no se ha inventado nada y que los decorados de teatro se siguen repitiendo sin aportar nada nuevo con una sobrecarga de elementos que lo abarrocan inútilmente”³⁸.

Él, por el contrario, continuaba con la idea de simplificar al máximo los elementos:

³⁸ CABALLERO, José. Diario personal correspondiente al 24 de octubre de 1981. AMFTC.

“Hay que hacer decorados limpios y netos incorporando formas nuevas y olvidarse de tanto barroquismo inútil. Hay que esencializar todo e ir a colores enteros”³⁹.



Fig. 243.- José Manuel Caballero Bonald, José Caballero y Rafael Alberti en la presentación de *Al toro* de José Bergamín y José Caballero. Galería Rayuela, 1983.

- **El sueño de una noche de verano 1980.**

En 1980 José Caballero recibió el encargo de la escenografía y los numerosos figurines de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare en versión de García Calvo. El encargo partía de la compañía Agón, dirigida por el británico David Perry, y de Jacinta Castillejo. Jacinta Castillejo, casada con Rafael Martínez Nadal, era muy amiga de José Caballero y estaba encargada de la coreografía⁴⁰.

³⁹ Ibídem.

⁴⁰ J. M. M. “José Caballero. Un pintor en escena”. *Los domingos de ABC*. 11 de abril, 1980.
LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. “Un Shakespeare bien y alegremente entendido por el grupo Agón”. *Abc*. 15 de abril, 1980.

Para esta escenografía, siguiendo su criterio de simplificar al máximo, el pintor realizó una tarima con diferentes alturas en tono exclusivamente blanco, que cambiaba a medida que avanzaba la escena por medio de un estudiado juego de luces, y unos laterales en madera. La decoración evocaba el ambiente mediterráneo de la Grecia Clásica de manera muy esencializada.

El montaje resultaba muy espectacular y novedoso y al pintor le resultó muy difícil convencer a un director de teatro inglés para que aceptara un proyecto tan innovador en una obra de Shakespeare. David Perry deseaba algo más clásico y José se negó a desvirtuar la escenografía, a la que según él quería dejar sin gracia ni atrevimiento⁴¹.

En los figurines José dio rienda suelta a la imaginación y la fantasía siempre con una idea muy esencial.

La obra se estrenó en el Teatro del Centro de la Villa de Madrid el día 8 de abril de 1980 sin mucho éxito de público pero con buenas críticas. El trabajo de José Caballero fue elogiado por la simplificación a la que había llegado y por el poder evocador de sus decorados y figurines⁴².



Fig. 244.- Lisandro. Figurín para *El sueño de una noche de verano*. Témpera sobre papel

⁴¹ CABALLERO, José. Diario personal correspondiente al 5 de marzo, 1980. AMFTC.

⁴² J. M.M. Opus cit.

- **Mariana Pineda 1982.**

En 1982 José Caballero hizo la que sería su última aportación al teatro: los decorados y figurines para *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. La obra estaba montada por la compañía “Retablo” de Carmen de la Maza, hija del guitarrista y amigo de José Caballero, Regino Sáinz de la Maza.

El pintor realizó de nuevo unos decorados muy netos en los que trató de hacer una esencialización de lo andaluz con unos fondos blancos sobre los que incidían un juego de luces para introducir los cambios dramáticos. Sobre ellos destacaban los figurines, también muy simples, que iluminaban el blanco del fondo y según un crítico eran “la quintaesencia del romanticismo”⁴³. Muy interesante fue la impresionante escenografía que concibió para el tercer y último acto en el que la escena aparecía ocupada por un patíbulo de formas negras muy netas y totalmente cubierta por grandes gasas negras que caían en cascada y se acumulaban en el suelo introduciendo y haciendo partícipe al espectador del dramatismo final de la obra⁴⁴.

En el telón el pintor quiso rendir un homenaje al poeta con un dibujo muy parecido a los lorquianos y una reproducción de su firma.

Se estrenó la obra el día 18 de mayo en el teatro Lope de Vega de Sevilla y posteriormente recorrió otras ciudades españolas como Jaén, Granada y Madrid, donde se estrenó el 8 de octubre de ese mismo año.

Aunque la crítica alabó los decorados del pintor, que consideraban una perfecta interpretación del texto lorquiano, José no quedó del todo satisfecho con el resultado tanto por el director José Díez, a quien consideraba falto de atrevimiento, como por la escasez de presupuesto que obligó a reducir gastos sobre todo para el último cuadro que era el más espectacular⁴⁵.

Presencia de José Caballero en Bulgaria.

A partir de 1979 José Caballero mantuvo una estrecha relación con Bulgaria, después de que ganara el Gran Premio de la III Trienal de Pintura de Sofía ese mismo año. Durante diez años el pintor viajó a Bulgaria con regularidad a inaugurar exposiciones personales o

⁴³ MARTÍNEZ VELASCO. “Mariana Pineda”. *Abc* de Sevilla. 21 de mayo, 1982.

⁴⁴ HARO TECLÉN, Eduardo. “Mariana Pineda. Canto a la libertad”. *El País*. 11 de octubre, 1982.

⁴⁵ CABALLERO, José. Diario personal correspondiente al resumen de octubre de 1982. AMFTC.

colectivas, a participar en congresos y simposiums o como mediador entre pintores españoles y búlgaros.

En 1979 José Caballero fue invitado a participar a la III Trienal Internacional de Pintura de Sofía a donde envió las obras *La sangre de un poeta* de 1962, *La mujer pan* de 1967 y *El sol negro de los campesinos andaluces* de 1970 con las que obtuvo el Gran Premio de Pintura⁴⁶. Con motivo del premio se organizó una exposición antológica de su obra en la Galería Nacional de Sofía que inauguró el pintor en junio de 1979. La exposición, que contaba con más de ciento veinte obras que hacían un recorrido por toda su trayectoria pictórica⁴⁷, causó una gran sorpresa entre los artistas búlgaros que a penas conocían la pintura española. Los búlgaros mostraron mucho interés por la obra y la figura de José Caballero quien les habló sobre la pintura y los pintores españoles⁴⁸. El catálogo de la exposición llevaba un texto del director de la Galería Nacional, Vladimir Göev, quien adquirió las tres obras presentadas al premio para que permanecieran en el museo⁴⁹.



Fig. 245.- Arriba de izqda. a dcha Eusebio Sempere, Lucio Muñoz, Julián Gállego, Francisco Farreras, María Fernanda, José Luis Sánchez y José Caballero . Abajo: Rafael Canogar, Mary Rivera, Jacqueline Sánchez, Amadeo Gabino, Elke y Manuel Rivera. Bulgaria, 1981

⁴⁶ ANÓNIMO. "José Caballero. Premio de la Trienal de Sofía, 1979."

ANÓNIMO. "Premio a Caballero". *Cambio* 16. 10 de junio, 1979.

TRENAS, Julio. "José Caballero. Gran premio de la Trienal de Sofía. *JANO*. Barcelona. 7 de septiembre, 1979.

⁴⁷ CAMPOY, M. A. "Exposición antológica de Caballero en Sofía" *Abc*, 17 de junio, 1979.

⁴⁸ B.T.A. "Un destacamento de la inteligencia creadora". *Rabotnichesko Delo*. Sofía. 22 de junio, 1979.

B.T.A. "Premio para un pintor español". *Rabotnichesko Delo*. Sofía, 5 de julio, 1979.

⁴⁹ Posteriormente adquirirían también: *Españolada* de 1935, *Mina gris* de 1962 y *Construcción con maderas quemadas* de 1971.

La estancia durante todo un mes en Bulgaria fue muy enriquecedora para el pintor que descubrió la belleza deslumbrante de lugares como el monasterio de Bachkovo, cubierto desde el techo hasta el suelo de pinturas medievales y el impresionante monasterio de Rila, enclavado en un sobrecogedor paisaje.

En Sofía fue nombrado representante español de la Unión de Artistas Búlgaros y se le pidió su participación como miembro del comité del MCCC aniversario del Estado Búlgaro que se iba a celebrar en 1981⁵⁰.

A partir de este primer contacto el pintor fue invitado en muchas ocasiones a Bulgaria y se convirtió en un verdadero embajador del arte español en aquel país. En 1980 fue nombrado miembro del Comité Cultural Internacional Fundación “Ludmila Yivkova”, y fue convocado en varias ocasiones como asesor cultural entre España y Bulgaria.

Durante las diferentes estancias en Bulgaria el pintor llegó a conocer el país en profundidad y aprovechó para visitar otros países de su entorno como Turquía, Austria y Hungría. En el verano de 1980 recorrió toda la costa búlgara del Mar Negro hasta la frontera con Grecia admirando e interiorizando su profunda belleza. Poco después pintaría varios dibujos y un gran cuadro con el tema del Cherno More o Mar Negro.

En febrero de 1981 José Caballero fue invitado a asistir, como representante español, a los actos dedicados a la conmemoración del MCCC aniversario del Estado Búlgaro que se celebraron en Viena. Junto a él debían haber ido el jurista Antonio Hernández Gil y el director de la agencia EFE de noticias. Estos dos últimos no pudieron acudir ya que el viaje tenía que efectuarse al día siguiente del fallido golpe de estado del General Tejero. José Caballero se sentía muy intranquilo y no deseaba salir de España pero le convencieron para que fuera y que España no se quedara sin representación⁵¹.

Durante este viaje el pintor planteó la posibilidad de realizar una gran exposición de pintura española contemporánea, debido al vivo interés que había despertado su exposición el año anterior, e incluirla dentro de los actos que se estaban llevando a cabo para la conmemoración del milenario del Estado Búlgaro. Al llegar a España José se puso en contacto con una serie de pintores españoles y en julio de 1981 se inauguró la exposición *Selección de arte español contemporáneo* en la Galería Nacional de Sofía en la que estaban presentes, además de José Caballero con su obra reciente, Amalia Avía, Rafael Canogar, Amadeo Gabino, Francisco Farreras, Lucio Muñoz, Manuel Rivera, José Luis Sánchez y Eusebio Sempere⁵². Todos estos artistas viajaron a Bulgaria haciendo un recorrido por el país

⁵⁰ Carta del embajador búlgaro en España Krum Bosev a José Caballero. 1 de julio, 1979. AMFTC.

⁵¹ Testimonio de María Fernanda Thomas de Carranza.

⁵² SARGAVARIAN, Ani. “Encuentro con el arte español” *Vecherni Novini*, Sofía. 20 de julio, 1981.

y viviendo en las Casas de los Artistas, ubicadas en paisajes de gran belleza o en ciudades antiguas como Plovdiv⁵³.

La exposición tuvo gran resonancia entre el público y la crítica que destacó la profunda unión que existía entre estos pintores españoles quienes habían comenzado a pintar casi todos ellos en los años cincuenta con la idea de realizar un arte nuevo que combatiera la ideología oficial del franquismo.⁵⁴

En marzo de 1982 José Caballero volvió a Bulgaria junto a Rafael Alberti para asistir a la IV Trienal de Pintura de Sofía y al Congreso Internacional de la Unión de Artistas como miembros del Comité Internacional de Cultura.

Al año siguiente en el mes de mayo acudió de nuevo al Congreso de la Unión de Artistas, junto a Luis Rosales y Rafael Alberti. En esta ocasión José recibió la Medalla Honorífica de Bulgaria, por su contribución al desarrollo de las relaciones hispano-búlgaras, de manos del embajador de Bulgaria en España, Jristo Maleév.

⁵³ En esta exposición José Caballero presentó tres de sus últimas obras: *Ayer era tarde (Homenaje a Visconti)*, *Construcción con maderas quemadas* y *El peñón*. La Galería Nacional volvió a adquirir otras tres obras del pintor.

⁵⁴ ANÓNIMO. “Nueve pintores de la España Contemporánea”. *Narodna Kultura*. Sofía. 24 de julio, 1981. SARGAVARIAN, Ani. “Encuentro con el arte español”. *Vecherni Novini*. Sofía. 20 de julio, 1981.

Capítulo 12

Espacio con signos

“Yo quisiera
empezar otra vez
como si fuera
el primer cuadro.
No me importan las tendencias
no quiero ser esclavo
Quiero seguir siendo libre.
Dejar lo anterior olvidado
¡Ya no sirve!
Aquí tengo un pincel
muchos pinceles
colores de todos los colores.

José Caballero.

EN 1983 SE INTENSIFICÓ de nuevo su entrega a la pintura tomando la signografía como referente primordial. El signo y la caligrafía árabe fueron a partir de entonces elementos fundamentales en su obra por sus posibilidades plásticas y porque le proporcionaban una nueva valoración del espacio y de los colores. Con estos elementos comenzó a trabajar desde comienzos de la década de los ochenta pero fue a partir de 1982 cuando cobraron verdadero protagonismo.

El signo y la caligrafía.

El signo y la caligrafía eran elementos que gravitaban en la obra de José Caballero desde hacía muchos años pero siempre como elementos adicionales, elementos accesorios que habían ido cobrando importancia a lo largo del tiempo. Ya desde los dibujos surrealistas de los años treinta el pintor introducía cifras y letras dentro de figuras u objetos, después en los cincuenta aparecían en las pinturas unos extraños “signos caligráficos” en el paisaje. En la época del informalismo matérico los muros y barreras mostraban trazos gestuales que se repetían por toda la obra y ya en la etapa circular los signos y las caligrafías árabes, inspiradas en las escrituras de los grandes círculos de Santa Sofía en Estambul y en las firmas de los sultanes que se conservan en el Museo Topkapi, se convirtieron en elementos fundamentales de sus obras.

A partir de entonces la caligrafía árabe y oriental fue un motivo recurrente en dibujos y pinturas. En ese momento el arte oriental, extremo oriental, era una referencia para muchos de los pintores abstractos. José Caballero, sin embargo, por su condición de andaluz se sentía más cercano al mundo islámico y en concreto a la cultura árabe occidental:

“Esta influencia orientalista en mi caso, me llega de la cultura árabe occidental, de la que estoy más cerca y me unen raíces. Me siento más cercano del mudejar y de los estucos, de la caligrafía árabe y de la azulejería, que del arte Tantra o de las pinturas persas o incluso de la iconografía bizantina. Me encuentro más cerca del arte africano occidental del barro en las construcciones, del de la negritud, no por razones filosóficas sino étnicas”¹.

Partiendo de la caligrafía árabe y mezclándola con letras griegas, sobre todo el alfa, y con signos y trazos de su universo particular José Caballero creó una extraña caligrafía que es en realidad un gesto automático de la mano en libertad. Esta caligrafía está además muy en relación con la propia forma de escribir del pintor como una manifestación más de su interés por los signos caligráficos. Como afirma José Manuel Caballero Bonald:

“Resulta curioso relacionar la letra de José Caballero, su habitual modo de escribir, con los componentes caligráficos que introduce en su obra. Hay una similitud de trazos que supone algo más que una coincidencia formal: es la prueba probablemente intuitiva que corrobora lo que antes se ha señalado: la pretensión del pintor de usar un secreto lenguaje para poner de manifiesto sus propias aventuras estéticas”².

La signografía hasta ahora siempre había aparecido en sus obras acompañando a otros elementos, sin embargo hacia 1980 José se plantea la posibilidad de trabajar exclusivamente con los signos y la caligrafía adaptándolos a ese momento³. El pintor introduce la signografía en sus obras grandes como un elemento que evocara lo misterioso o como una manera de “ir relatando las experiencias que, en términos más o menos literarios - poéticos- fueron construyendo el germen o el factor desencadenante de esta última fase de su pintura”⁴ según Caballero Bonald.

¹ CABALLERO, José. *Reflexiones*. Catálogo del Centro Cultural de la Villa de Madrid. Madrid, 1991. Pág. 342.

² CABALLERO BONALD, José Manuel. “El signo como argumento”. Catálogo de la exposición *José Caballero. Obra última*. Residencia de Estudiantes. Madrid, 2001. Pág. 5.

³ CABALLERO, José. Diario personal correspondiente al 9 de febrero de 1980. AMFTC.

⁴CABALLERO BONALD, José Manuel. Obra cit. 2001. Pág. 3.

Fue a partir de 1982, mientras trabajaba con los aguafuertes, cuando realizó las primeras obras con los signos y las caligrafías como elementos fundamentales. Entre ellos cabe destacar:

- **Escritura 1982.** (Fig, 246)



Fig. nº 246.- *Escritura*. 1982. Técnica mixta sobre lienzo. 92 x 60.

Esta obra, titulada muy significativamente *Escritura*, es una de las primeras en las que el pintor utiliza como único elemento la caligrafía o signografía, que es en realidad una escritura

automática realizada con un pincel en absoluta libertad y que se puede interpretar como un grito o un deseo de comunicación inmediata como si se tratara de pintadas sobre un muro.

Escritura es una transposición al óleo de las “Cartas sin destino” que el pintor hacía en ese tiempo. Esas “Cartas” eran dibujos realizados exclusivamente con signos de trazo muy libre que José Caballero utilizaba para hacer una protesta, una reflexión o expresar un sentimiento. En el óleo destaca en primer término un gran tronco negro, el tronco negro de la sabiduría o la raíz oscura de las cosas que aparece también en algunos de sus dibujos, sobre una superficie pintada en tonos blancos y ocre muy trabajada, raspada y con el número 35 inscrito con una incisión. Sobre todo ello van los trazos caligráficos en negro sobre el fondo blanco en la parte superior y en blanco sobre ocre en el zócalo.

Esta obra es una de las primeras en la que la signografía se ha adueñado de toda la superficie pictórica como un elemento misterioso y casi esotérico y ese misterio queda remarcado por el gran tronco negro que atraviesa de arriba a abajo el cuadro y lo divide en dos mitades.

- **Cherno More 1982.** (Fig, 247)



**Fig. nº 247.- *Cherno More* (*Mar Negro*). 1982.
Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 114.**

Esta obra la pintó José Caballero después de un viaje a Bulgaria en 1980 en el que recorrió toda la costa del Mar Negro. En ella quiso reflejar la esencia de ese misterioso mar que tanto le había atraído:

“ Uno anota mentalmente todo aquello que le atrae, sin pensar en cómo o para qué va a utilizarlo. Después un día cualquiera se incorpora a la obra y encuentra su sitio. Es como cuando contemplamos distraídamente una forma, una luz, que de momento no tienen un significado concreto, ni un lugar determinado. Pasado algún tiempo, ese recuerdo se hace presente y provoca la construcción de una cierta obra”⁵.

José retomó ese recuerdo y realizó varios bocetos sobre papel, algún aguafuerte y por fin lo pintó al óleo a tamaño grande.

Cherno More responde al deseo íntimo del pintor de apartarse de todo lo sabido y empezar de nuevo. Es una obra en la que casi todos los elementos tienen un tratamiento novedoso aunque también muy personal.

La obra muestra la superficie marina sobre la que se recortan una roca negra que penetra en el mar y una barra con una carretera como si perteneciera a un puerto. Sobre el agua, de un azul profundo, unas líneas onduladas blancas semejan las olas. En el centro un gran signo negro, un signo casi cabalístico que junto a los otros elementos oscuros contribuyen a darle al cuadro fuerza expresiva y poder evocativo.

La noche no tiene sonidos. El mundo de silencio de nuevo.

En 1986 a José Caballero se le diagnosticó un tumor en la laringe del que tuvo que ser operado. A partir de ese momento perdió la capacidad de hablar y le fue muy difícil la comunicación verbal. La enfermedad, la cercanía de la muerte, el sufrimiento de la operación y la pérdida del habla le provocaron un cambio en la visión de la vida que repercutió de manera directa sobre su obra. Comenzó un periodo de introspección, de interiorización que le llevó a escribir y a pintar de una manera más apasionada y también más libre.

De nuevo el silencio gravitaba sobre su vida y sobre su obra. Si en la posguerra José se había visto obligado a disimular su temperamento extrovertido aprendiendo a callar, a no expresar sus sentimientos delante de nadie hasta el punto de que, como el pintor afirmaría en muchas ocasiones, el silencio fue para él el más duro castigo⁶, ahora de nuevo volvía a estar

⁵ CABALLERO, José. Nota manuscrita sin título. AMFTC.

⁶ MARCOS OTERUELO, A. “Un histórico en Maese Nicolás”. *Diario de León*. León. 29 de marzo, 1980.

obligado a callar. Por otras circunstancias se vio de nuevo en la incomunicación, encerrado en su propio mundo y aislado del exterior.

Los años que van desde la operación en 1986 hasta su fallecimiento en 1991 fueron muy dolorosos para el pintor. Durante ese tiempo además de estar condenado a una terrible incomunicación tuvo que luchar con una enfermedad que le fue mermando poco a poco. En el plano artístico, sin embargo, fueron de una gran riqueza expresiva. Tal vez debido a un intento desesperado por hacerse comprender, José Caballero liberó su fuerza creadora en unas obras muy directas en las que mostraba unas grafías de trazo nervioso y espontáneo.

En ese momento el pintor había quitado importancia a la forma, había logrado superar la frialdad de la geometría y había abandonado la materia en beneficio de la valoración del espacio:

“Ahora sé que me interesa menos la materia y más el silencio del cuadro no comenzado que me ofrece múltiples posibilidades de expresión. Lo importante, y quizás lo más apasionante en estos momentos, es encontrar la forma más libre de expresión olvidando todos los virtuosismos de la pasta para llegar a una mayor síntesis.....?”⁷.

Al pintor le interesaba la obra como una superficie expresiva en la que los signos fueran los portadores del lenguaje, un lenguaje propio que surgía de un elemento específico de su pintura. Por ello las obras de este momento a penas muestran más que signografías muy simples, colores y espacios. Son pinturas muy depuradas que siguen manteniendo vivo el lirismo y el misterio de toda su obra anterior.

José Caballero hace en estas obras una reflexión sobre la pintura como un arte vivo. Por un lado se plantea una pintura cuya vida no tiene por qué depender del pintor, una pintura que no se acaba cuando el artista le da las últimas pinceladas sino que sigue existiendo en la colectividad. La obra es tan sólo una propuesta del creador, un comienzo de algo que debe ser terminado por gente anónima de la calle.

“Los problemas de la calle deben ser nuestros problemas. Vamos a dejar que nuestros colores y nuestros lienzos los utilicen todos, como tal medio de expresión, igual para pintar un cuadro que para hacer una pancarta”⁸.

⁷ VIDAL, Juan Carlos. “Los puntos sobre las íes. José Caballero”. *Los cuadernos de arte*. nº 28. Nov. Dic. 1984.

⁸ CABALLERO, José. *Opus cit*, 1992. Pág. 341.

En este sentido pintó unos cuadros en los que sobre la obra ya aparentemente terminada, aparecen trazos como gestos anónimos realizados con diferentes colores como ocurre en *Bandera de nadie*⁹.

Por otro lado analiza el arte de la calle, el arte hecho por personajes anónimos, la inmediatez de las pintadas y la expresividad de los muros. Ahondando en este tema el pintor realizó casi todos los lienzos finales como *Espacio con signos*, *El Eco* o *Después del verano*. Este interés por las pintadas anónimas de las calles le llevó de nuevo al tema del muro. El muro como tema recurrente desde los años de la posguerra: Primero para hacer una denuncia de la destrucción de la guerra y la división de España en dos mitades. Después en los sesenta y los setenta como una transposición del muro de silencio y el paredón de ejecuciones y en este momento, ya en libertad, el muro es retomado como un elemento vivo susceptible de ser pintado por manos anónimas.

• **Bandera de nadie 1987.** (Fig, 248)

En 1987 pintó este lienzo en el que hace una síntesis de elementos de su universo particular. Una abstracción de las formas redondas, la media luna, las tres figuras horizontales y la proliferación de signos.

El cuadro está dividido en varios espacios horizontales como las obras en las que insertaba las tres figuras horizontales tumbadas pero ahora ya sin ninguna forma concreta, tan sólo esos trazos gestuales que en muchos casos están hechos como con tizas blanca o de colores semejando escritos fortuitos.

Aunque sólo utiliza óleo, la superficie sigue estando muy elaborada para crear una textura espesa sobre la que trabajar, con una pincelada muy suelta, con el color, grises, blancos y violetas, o con los



**Fig. nº 248.- *Bandera de nadie*. 1987.
Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 97.**

⁹ En este sentido tenía también la idea de realizar un mural cerámico para el Instituto de Bachillerato José Caballero de Huelva con espacio para que los estudiantes pudieran pintar encima.

signos en busca de una mayor expresividad.

- **Espacio con signos 1988.** (Fig, 249)

Espacio con signos es una obra con una gran riqueza expresiva realizada con muy pocos elementos y pintada con unos colores, ocre, tierras, blancos y negros, que forman campos de color y crean un fondo que actúa como un muro o una valla sobre la que se hubiera realizado una pintada con las prisas y la urgencia del momento. El pintor busca la expresividad por medio de una pincelada automática con la que realiza una serie de signos negros muy inmediatos cuya pintura cae, resbala y chorrea por el lienzo.



Fig. nº 249.- *Espacio son signos*. 1988. Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 114.

En esta obra vemos muy claramente la fusión de esos dos elementos que tanto le interesan al pintor; por un lado el muro y por otro los signos, las palabras escritas en las paredes. Al igual que en 1968 realizó la obra *Negro Orestes* en la que sobre un muro blanco aparecía un círculo negro y chorreante como una denuncia de los fusilamientos, ahora sobre un muro callejero aparecen unas pintadas como una manifestación del deseo de gritar y expresarse.

Como ya hemos visto en obras anteriores con la palabra “espacio” José Caballero alude al momento pictórico en el que se encuentra. En esta ocasión el espacio está ocupado por grandes signos negros que era en lo que estaba inmerso.

* * * * *

En estos años se fue gestando el grupo “Ruedo Ibérico” en el que unos cuantos pintores de diferentes tendencias se unieron en torno a José Caballero. José Caballero había tenido siempre la ilusión de formar un grupo de pintores con los que trabajar en colaboración, pero todas sus gestiones en este sentido habían fracasado. Tal vez su individualidad o su marcada personalidad impidieron que pudiera llevarlo a cabo.

Sin embargo hacia 1987, cuando ya se encontraba enfermo, José lo comentó con Luis Caruncho quien se entusiasmó con la idea. Por fin en 1988 se constituyó el grupo, al que José Caballero llamó “Ruedo Ibérico”, con una serie de pintores muy heterogéneos: José Luis Fajardo, José María Iglesias, Salvador Victoria, Álvaro Delgado, Luis Caruncho y José Caballero y el poeta José Manuel Caballero Bonald como teórico del grupo.

“Ruedo Ibérico” realizó una serie de exposiciones colectivas en España y en el extranjero como las celebradas en la *Semana Española* del Palacio de Cultura de Praga en 1989, en la *Semana Española* del Museo de México en 1990 y en la galería Manuela Vilches de Marbella.



Fig. nº 250.- *Después del verano*. 1990.
Técnica mixta sobre lienzo. 80 x 80.

Pasó el tiempo

En 1990 José Caballero, ya con las facultades físicas muy mermadas, se dedicó a hacer sobre todo obra sobre papel, sin embargo realizó algunos óleos en los que, muy consciente de que serían los últimos de su producción, hizo un resumen de su pintura y una declaración personal.

• **Después del verano 1990.** (Fig, 250)

En esta obra el pintor continúa con los grandes signos como protagonistas absolutos del cuadro pero ahora sobre un fondo azul y gris como si se tratara del agua del mar que tanto le había inspirado siempre. Grandes grafías en blanco y negro realizadas con un trazo espontáneo y libre aparecen formando un conjunto armónico que recuerda el movimiento de las olas. Entre los signos aparece la letra omega, la evidencia del final, en contraposición al alfa como principio de vida.

Con este título el pintor alude al hecho de que ha llegado al final de su etapa creativa. Como se ha visto José Caballero utilizó la palabra “verano” en varias ocasiones a lo largo de su vida para denominar sus obras. Esta palabra, que él relacionaba con los veranos idílicos de su niñez en Punta Umbría, siempre la había relacionado con momentos muy creativos. En el título de esta obra dejaba muy claro que era consciente de que su etapa creativa había llegado al final.

• **La memoria no es nostalgia 1990.** (Fig, 251)

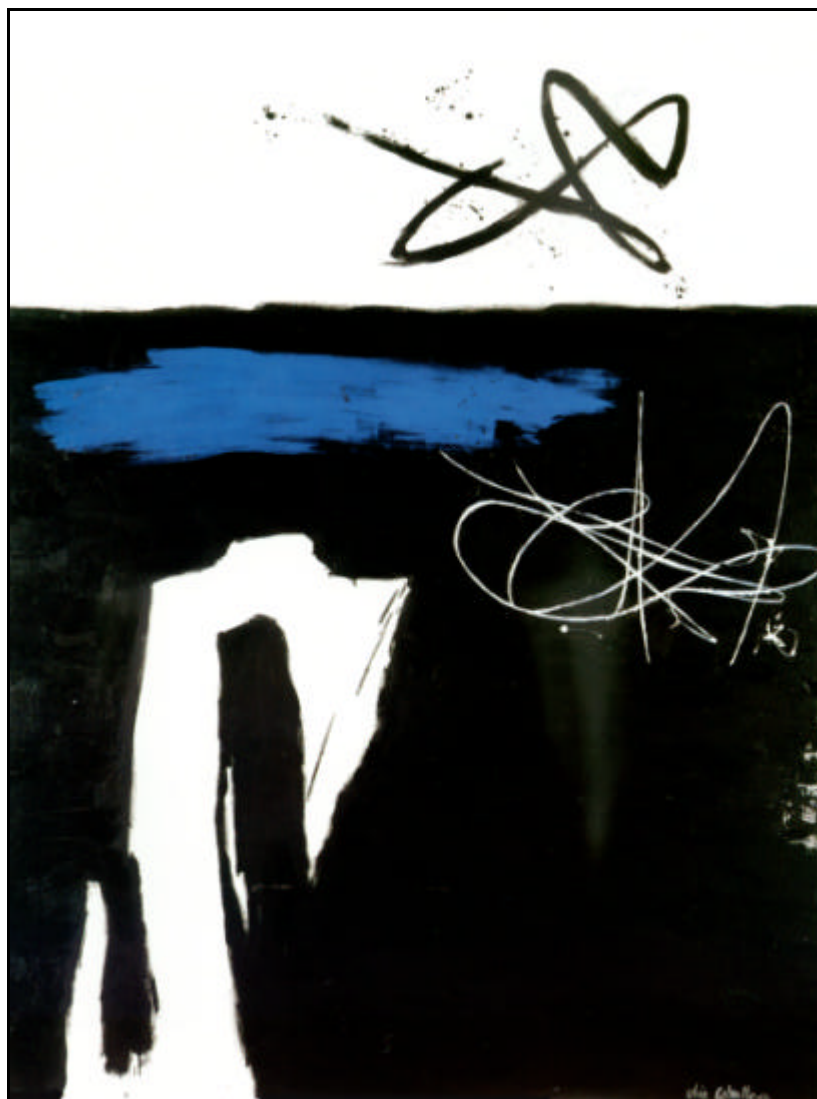


Fig. nº 251.- *La memoria no es nostalgia*. 1990.
Técnica mixta sobre lienzo. 60 x 60.

Esta obra sigue siendo un resumen de lo que él entendía como fundamental en la pintura en ese momento. Un fondo dividido en grandes zonas de color matizados, ocre, azules y negros, sobre los que ha aplicado grandes pinceladas de forma muy libre y ha creado signos rayando la superficie. Esta obra muestra una división del espacio por medio de grandes líneas que la pone en relación con las que hacía a finales de los cincuenta pero realizada con mayor libertad en la pincelada, en el colorido y en la composición.

En el título el pintor resume su trayectoria vital. José Caballero había vivido su juventud en un ambiente cultural desbordante que le influyó de manera fundamental en su personalidad y en su pintura. A pesar de ser muy consciente de ello, cuando todo lo perdió no quiso quedarse anclado en la nostalgia de aquel tiempo sino avanzar siempre hacia adelante, eso sí, sin olvidar nunca aquellas enriquecedoras vivencias.

- ***Algo camina hacia el infinito* 1990.** (Fig, 252)



**Fig. nº 252.- *Algo camina hacia el infinito*. 1990.
Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 130.**

Este es el último óleo que pintó José Caballero. En principio lo hizo en un lienzo mediano y cuando lo acabó comprendió que era una obra que necesitaba mayor espacio. A pesar de su debilidad física decidió realizarlo en un tamaño muy superior. El pintor sabía que el final estaba cerca y el título alude a esa certeza.

La obra transmite una gran libertad a través de unas grandes manchas de color: azul, blanco y negro sobre las que destacan dos grandes signos. José Caballero hace su epitafio plástico con una obra realizada sin ningún elemento adicional y en la que sólo cuentan el espacio, el color y el signo. Como afirma Francisco Calvo Serraller:

“Es emocionante contemplar ahora el cuadro *Algo camina hacia el infinito*...donde está todo él, pero como si estuviera despidiéndonos, brindándonos su adiós pictórico. Es él ya encaminado al infinito de la pintura y estampando su auténtica firma - la de su gesto- como si de esta manera

hubiera querido signar su destino como pintor. Tal fue su testamento, su testimonio”¹⁰.

Obra sobre papel.

Los años que van desde la operación hasta su fallecimiento el pintor se dedicó a hacer sobre todo obra sobre papel debido a la debilidad física para hacer obra grande y a la independencia que le proporcionaba este medio. En 1990 se consagró por entero a las témperas con la misma libertad que había alcanzado en el óleo. Realizó unas obras llenas de sugerencias con una gran riqueza de medios expresivos con la que llegó a conseguir un estilo muy depurado y sintetizado, valorando las formas y los espacios y profundizando en el ambiente poético y misterioso.



**Fig. nº 253.- *Hay que contar hasta treinta y olvidarlo.*
1990. Témpera y pintura plástica sobre porespán.
77x 56.**

El signo ocupará el espacio protagonista de la obra sin a penas otros elementos que lo desvirtúen. Ya no existen formas concretas en las obras sólo esos trazos gestuales que en muchos casos recordarán la letra alfa y, a medida que va siendo consciente del final, la omega, aunque por lo general serán signos del universo particular del pintor. El color es un elemento muy importante en estas obras ya sea por su brillante cromatismo o por tener una gama más monocorde.

Los títulos de las obras son todos ellos marcadamente poéticos y en muchos casos impregnados de profunda melancolía: *Hay que contar hasta treinta y olvidarlo*, *La desmemoria*, *Más allá de nada*, *Pasó el tiempo*, *Lugar donde se oxidan los fagots*, *La noche no tiene sonidos*, *Esperando el paso del tiempo* o *La curiosidad de lo oculto*.

¹⁰ CALVO SERRALLER, Francisco. *El testimonio pictórico de José Caballero*. Catálogo para la exposición de José Caballero en la Fundação Portuguesa das Comunicações. Marzo de 2002.



Fig. nº 254.- *La luz del toro*. 1990. Témpera y acrílico sobre cartón. 72 x 50.

Con estas y otras obras José Caballero realizó su última exposición personal en vida en la Galería Juan Gris de Madrid que se inauguró en octubre de 1990. El catálogo llevaba un texto de Miguel García Posada en donde incidía sobre la condición poética de la pintura de José Caballero¹¹:

¹¹ GARCÍA POSADA, Miguel. *José Caballero*. Catálogo de la exposición José Caballero en la Galería Juan Gris. Madrid, octubre de 1990.

“Pinturas como poemas, textos suficientes en sí mismos, ofrecidos a la complicidad del espectador y abiertos en azules densos y puros; en grises de insólitas texturas”¹².

Y en la pintura como una búsqueda del sentido de la vida:

“Frente al mundo vacío, vacío a fuerza de ser leve, he aquí el mundo como interrogación, como temblor, como algo que aún no está concluido....José Caballero, profundo e inquietante que sigue creyendo en el arte como forma del conocimiento. José Caballero, portador de fuegos originarios, mensajero de signos que hieren y de vastas estupefacciones”¹³.

La exposición causó un auténtico impacto entre la crítica y el público, sobre todo entre las nuevas generaciones. Se destacaba que la obra, a pesar de ser de un creador ya “consagrado” seguía manteniendo vivo el espíritu de búsqueda:

“Estamos ante un artista al que cabe llamar “consagrado” no obstante su permanente inquietud creativaEn esta muestra no huye en su tarea de riesgo de las dramatizaciones ni de los arbitrios realistas. Ahonda la corteza telúrica hasta encontrar las raíces de la forma”¹⁴.

Otros críticos consideraron la muestra como un resumen de toda la trayectoria del creador:

“Encontramos un cierto automatismo que no puede ser químicamente puro porque los años y la maestría llevan, guían la mano y el pincel a la composición sabia, al rasgo seguro, al resultado propuesto casi inconscientemente.... Hay mucho conocimiento en esta exposición, tan directa y espontánea en apariencia, a la que es imposible calificar de “menor”. ...Y no es posible ignorar tampoco la sabiduría del color, de las calidades o de los plásticos encuadres”¹⁵.

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ TRENAS, Julio. “José Caballero: Las raíces de la forma”. JANO. 23 de noviembre, 1990. Pág. 122.

¹⁵ J. R. “José Caballero”. *Abc.*, octubre, 1990.

José Caballero sintió una honda satisfacción con esta exposición que tanto interés había despertado entre la gente joven que todos los días hacía cola en la calle antes de que abrieran la galería. Después de esta exposición a penas pudo volver a pintar ya que se sentía cada vez más débil.



Fig. 255.- *Más allá de nada*. 1990. Técnica mixta sobre papel 77 x 57.

Premios honores y polémicas.

En estos últimos años de su vida el pintor fue objeto de un gran reconocimiento público por su aportación personal al mundo del arte tanto en España como en Bulgaria recibiendo homenajes, exposiciones y premios. Aunque, como siempre le había ocurrido, se encontró de nuevo convertido en el centro de una polémica.

En 1984 el Ministerio de Cultura español otorgó a José Caballero el Premio Nacional de Artes Plásticas junto a los pintores Mompó y Genovés, el escultor Lobo y el fotógrafo Centelles¹⁶. Junto a ellos realizaría unos aguafuertes que se expusieron en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

En 1985 la diputación de Huelva editó los *Cuadernos de Huelva*, dos álbumes con textos y dibujos de José Caballero y un bello prólogo del poeta Rafael Alberti. Los álbumes recogen recuerdos de niñez y adolescencia que el pintor había ido haciendo a lo largo de los años¹⁷. Fueron presentados el 10 de diciembre de 1985 por el propio Rafael Alberti y José Caballero en el Casino Comercial de Huelva en un divertido acto lleno de humor y poesía¹⁸ (Doc. 15).

Al año siguiente, en 1986, el Ayuntamiento de Huelva le organizó de nuevo una exposición - homenaje. Se trataba de una retrospectiva bajo el título *Diez años de pintura: 1973 - 1983* celebrada en los salones del Ayuntamiento. Se editó un catálogo para la ocasión con texto de Antonio Bonet Correa, quien también pronunció la conferencia inaugural el 29 de abril. Con este motivo le fue entregada la medalla de oro de la ciudad de Huelva, medalla que se entregaba por primera vez, y se nominó una calle con su nombre¹⁹. Un año después se le impuso su nombre a un Instituto de Bachillerato de Huelva.

En 1988 fue invitado a la V Bienal Internacional de Arte Gráfico de Heidelberg, Alemania.

El 5 de junio de 1987 se produjo el hermanamiento de José Caballero con Federico García Lorca en Fuentevaqueros, pueblo natal del poeta, en un emotivo acto en el que el pintor estuvo acompañado por Isabel García Lorca y muchos amigos. María Fernanda, la mujer del pintor, fue la encargada de leer un discurso escrito por José en el que evocaba su primer encuentro con Federico y el sonido de su voz, “un instrumento que él sabía utilizar como nadie” cuyo sonido era “sonoro y sordo como la madera”²⁰. Ese mismo día se nominó una calle con su nombre y se inauguró una exposición en la casa natal del poeta. Para la exposición se editó un catálogo con textos de José Manuel Caballero Bonald, Luis Sáenz de la Calzada, Juan de Loxa y el propio artista²¹. José Caballero donó a la casa natal del poeta

¹⁶ Con este motivo el pintor realizó unos grabados con nudos marineros que se expusieron, junto a los de los otros pintores premiados entre 1980 y 1985 en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en julio de 1986.

¹⁷ *Cuadernos de Huelva*. Dibujos y textos de José Caballero y prólogo de Rafael Alberti. Huelva, 1985.

¹⁸ MONTENEGRO PINZÓN, Enrique. “Esta tarde se presenta *Cuadernos de Huelva* de José Caballero”. *Huelva información*. 10 de diciembre, 1985. Y ORTA, Caridad. “José Caballero recopila sus memorias en *Cuadernos de Huelva*. *Huelva información*. 11 de diciembre, 1985.

¹⁹ G Y M. “Huelva homenajeó a José Caballero”. *Huelva información*. 30 de abril, 1986.

²⁰ VALVERDE, Antonio. “García Lorca se hermanó ayer con su amigo y escenógrafo, José Caballero” *El Día*. Granada. 6 de junio, 1987.

el boceto del mural sobre la cogida de Ignacio Sánchez Mejías que pensaba haber pintado en la Huerta de San Vicente en el verano de 1936.



Fig. 256.- Inauguración de su exposición en la casa Museo Federico García Lorca en Fuentevaqueros, Granada con motivo de su hermanamiento con el poeta el 5 de junio de 1987. Juan de Loxa, Isabel García Lorca, Luis Sáenz de la Calzada y José Caballero.

En 1989 recibió la Medalla de Oro a las Bellas Artes de manos del rey don Juan Carlos y ese mismo año la Junta de Andalucía le nombró Hijo Predilecto de Andalucía.

En la primavera de 1990 la Fundación Colegio del Rey de Alcalá de Henares organizó una muestra antológica de su obra gráfica en la Capilla del Oidor con seriegráficas, litografías de *Oceana*, aguafuertes de *Al Toro*, de cuerdas y de signos y otras inéditas experimentales que según el pintor eran como “la otra cara de la luna”²². Se editó un catálogo con un texto de José Manuel Caballero Bonald titulado *Poemas grabados* y otro del propio pintor.

²¹ GARCÍA, Alejandro. V. “El pintor José Caballero hermanado con García Lorca en Fuentevaqueros”. *El País*. 6 de junio, 1987.

²² CABALLERO, José. Catálogo de la exposición *José Caballero Obra gráfica*. Alcalá de Henares, 1990.

En 1990 le fue otorgado el premio de “Artes Plásticas de la Cultura Andaluza” que recibió de manos del presidente de la Junta de Andalucía, José Rodríguez de la Borbolla, en un solemne acto en el Palacio de Carlos V de Granada²³. Con ese motivo la Junta de Andalucía organizó una exposición antológica de su obra en el Museo Contemporáneo de Sevilla: *José Caballero. Del símbolo al signo: obra 1931 - 1990*, para la que se editó un catálogo con textos de Lucía García de Carpi y de Javier Herrera²⁴. Se le nombró Hijo Adoptivo de Punta Umbría, el pueblo donde iba a veranear de niño, y se le impuso su nombre a una avenida junto al mar y a la sala de exposiciones del Ayuntamiento²⁵.

En estos años continuó su relación con Bulgaria en donde le fueron impuestas las más altas condecoraciones del país. El gran interés que suscitó su obra y su persona en aquel país báltico fue una gran satisfacción para el pintor durante sus últimos años en los que se sintió injustamente marginado en España. En 1984 viajó de nuevo en compañía de los artistas Pablo Serrano, Juana Francés, Manuel Rivera, Salvador Victoria, Arcadio Blasco y el escritor Antonio Gala.

En 1985 participó en una exposición de pintura contemporánea española en la Galería Nacional de Arte Contemporáneo de Sofía con las obras suyas que poseía el museo, *El sol negro de los campesinos andaluces*, *Españolada*, *Cuarenta años de silencio*, el dibujo a tinta *Retrato de García Lorca* y el aguafuerte *La muerte de Federico García Lorca*²⁶ y algunas otras. Ese mismo año fue condecorado con la Orden de Cirilo y Metodio en Primer Grado.

Volvió a Bulgaria en 1987 para recibir la Orden del Caballero de Madara, máxima condecoración del estado búlgaro para premiar a las personalidades extranjeras que se habían distinguido en los ámbitos culturales, en este caso “en reconocimiento a los méritos contraídos en pro de la consolidación de la amistad entre los dos pueblos”²⁷.

Ya en 1989 José Caballero hizo el último viaje a Sofía para ser investido Doctor “Honoris Causa” por la Academia de Bellas Artes “Nikolay Paulovich” e inaugurar una exposición antológica de su obra gráfica en el Museo de Arte Extranjero de Sofía. El pintor,

²³ MALDONADO, Ángela. “Rodríguez de la Borbolla entregó anoche en Granada los premios “Andalucía de Cultura, 1989”. *Ideal*. Granada. 19 de mayo, 1990.

²⁴ GARCÍA DE CARPI, Lucía y HERRERA, Javier. *José Caballero del símbolo al signo: obra 1931 - 1990*. Sevilla, 1991.

²⁵ SUGRAÑES, Eduardo J. “El pintor José Caballero, nombrado hijo predilecto de Punta Umbría por sus méritos artísticos”. *Huelva información*. 16 de julio, 1989.

²⁶ URIBE, Vicente. “Artistas españoles en la Galería Nacional”. *Nouvelles*. Sofía. 6 de marzo, 1985.

²⁷ ANÓNIMO. “José Caballero condecorado”. *Cinco días*. 5 de julio, 1988.

que era el primer español que recibía el doctorado “Honoris Causa”, fue también elegido miembro de honor de la Unión de Pintores Búlgaros.

* * * * *

Hasta el final de su vida José Caballero se vio envuelto en polémicas ajenas a su voluntad. Esta vez fue provocada por la decisión tomada por la flamante directora del Centro de Arte Reina Sofía, María Corral, de aplazar “sine die” una exposición antológica de su obra que estaba programada desde hacía tiempo por el anterior director del museo, Tomás Llorens²⁸. El motivo del “aplazamiento” fue la renuncia del presunto comisario de la muestra que pretendía hacer una exposición antológica sin tener en cuenta la totalidad de la obra del pintor.

El Ministro de Cultura de aquel momento, Jorge Semprún, que conocía bien la trayectoria de José Caballero, se interesó por el caso intentando buscar una solución²⁹. La directora del Museo Reina Sofía decidió realizar la exposición ante las presiones recibidas³⁰ pero José Caballero no quiso aceptar una exposición en esas condiciones y decidió renunciar a ella³¹. Aunque esta decisión estuvo bien vista en algunos sectores:

“Se ha elogiado esta actitud porque María Corral es considerada como “una aficionada al arte y bastante incompetente”³².

Sin embargo el pintor, que se encontraba ya al borde de sus fuerzas, se sintió muy trastornado ante lo que consideraba un ataque inexplicable a su persona y a su obra. Pocos días después, el veintiséis de mayo de 1991, José Caballero falleció en Madrid después de una larga y penosa enfermedad. Ese mismo día le fue otorgada a título póstumo la medalla al mérito artístico del Ayuntamiento de Madrid. Fue enterrado en el cementerio de Alcalá de Henares en donde tenía su último estudio y donde se encuentra la sede de su futuro Museo - Fundación.

GOEVA, Maya. “Una pasión llamada vida”. *Hapogha Kyatypa*. Sofía 26 de mayo, 1989.

²⁸ BUSTOS, Clara Isabel de. “María Corral aplaza “sine die” una exposición antológica de José Caballero en el Reina Sofía”. *Abc*, 9 de febrero, 1991.

²⁹ BUSTOS, Clara Isabel de. “Semprún reconsidera el aplazamiento de la exposición de Caballero decidido por Corral”. *Abc* . 17 de febrero, 1991.

³⁰ ANÓNIMO. “Ante la presión de la opinión pública, María Corral rectifica y celebrará la antológica de Caballero”. *Abc*. 10 de marzo, 1991.

³¹ ANÓNIMO. “Caballero renuncia a su exposición antológica en el CARS”. *Abc*. 5 de abril , 1991.

³² Ibidem.

Conclusión

JOSÉ CABALLERO ES UN pintor fundamental dentro del panorama artístico español del siglo XX. Su obra, fuertemente arraigada en la tradición cultural española, es un reflejo de los principales acontecimientos por los que ha pasado el país. El carácter eminentemente experimental del pintor y su necesidad de encontrar un lenguaje adaptado a cada momento que le tocó vivir hacen de su pintura un testimonio único del arte y de los sentimientos colectivos españoles a lo largo de más de sesenta años.

Llegó a Madrid en 1930 en una época de gran esplendor cultural y muy pronto tuvo acceso al círculo de artistas y creadores más inquietos del momento cuyas enseñanzas y vivencias fueron fundamentales para la vida y la obra posteriores del pintor.

Gracias a la amistad con Federico García Lorca fue protagonista de algunos de los acontecimientos más destacados de aquellos años y tuvo la oportunidad de trabajar junto a unos de los creadores más completos que ha tenido España durante el último siglo. Federico le enseñó a amar la poesía, a verla como un elemento consustancial a la vida y a profundizar en ella, a no quedarse nunca satisfecho con la parte más superficial de las cosas. Además le introdujo en el mundo del teatro al que veía como una transposición de la vida y en donde se podía llegar a la unión de todas las artes.

Por otro lado la profunda amistad que mantuvo con Pablo Neruda, que duraría hasta la desaparición del poeta, le marcó de manera definitiva y su poesía le influyó durante todas

las etapas de su pintura. La grandiosidad y riqueza de sus imágenes poéticas, la generosidad que desplegaba al tratar de las cosas más pequeñas y humildes y su profunda unión con la tierra, con el universo como gran madre que acoge a los hombres, fueron elementos fundamentales en su pintura.

Junto a estas personalidades, conoció y trató a muchos otros poetas y artistas que fueron grandes amigos suyos y que como él mismo nos ha dejado escrito le influyeron de manera esencial:

“Aquel fue un tiempo decisivo en mi vida. Hablo de mi unión al grupo formado por Lorca, en el que tomaron parte muy activa Pablo Neruda, Rafael Alberti, el musicólogo Adolfo Salazar, los hermanos Luis y Alfonso Buñuel, el poeta y ensayista José Bergamín, los músicos Federico Elizalde y Gustavo Pittaluga, Eduardo Ugarte escritor y fundador, junto a Lorca del teatro “La Barraca”, Luis Cernuda, Altolaguirre y Concha Méndez, Miguel Hernández, Emilio Prados y algunos otros cuya influencia y personalidad iban a ser importantes en mi formación estética, social y política. Desde aquel momento entré de lleno en aquel mundo que empezaba a presentir y por el que me sentía irresistiblemente atraído.

Todo eran antenas receptoras deseando captar los mensajes de algo inquietante que me alucinaba. Porque aquel mundo, aquel grupo y aquel momento de creatividad eran verdaderamente apasionantes y uno tenía que elegir entre representar un papel activo o pasivo. Sin dudarlo, me decidí por lo primero”¹.

En este ambiente José asimiló los postulados del surrealismo que entonces estaba en todo su apogeo. Quedó deslumbrado ante un lenguaje que según sus propias palabras no le era del todo ajeno debido a sus vivencias andaluzas y comenzó a hacer unos dibujos a pluma de una extraordinaria personalidad y fuerza que constituyen una de las más altos exponentes del surrealismo español. Mezclando diferentes personajes en diversas actitudes y en lugares insólitos, e incorporando recuerdos muy vivos de niñez y adolescencia, estos dibujos intentaban convertirse en una agresión lo más hiriente posible contra una sociedad represiva y cerrada².

La llegada de la Guerra Civil constituyó un verdadero cataclismo en todo aquel ambiente cultural cuya riqueza nunca se había visto en España. Muchos de los artistas

¹ CABALLERO, José. “*Recuerdos surrealistas con un perro andaluz*”. En *El Surrealismo*. Madrid, 1983. Pág. 198.

² CABALLERO, José. *Ibíd.*

desaparecieron, asesinados o en el frente, y la mayoría de ellos partió hacia un exilio que se alargaría durante demasiados años. Para José Caballero la guerra supuso, entre otras muchas cosas, una brecha desgarradora en su incipiente carrera de pintor.

La posguerra fue para José, como para tantos españoles, la época más terrible de su vida. Todo su mundo había desaparecido, España era un país arrasado y hambriento cuyas gentes estaban sumidas en el miedo y en el silencio y tan solo preocupados por la mera supervivencia. Sus amigos o habían muerto o estaban en el exilio y su familia había sido deportada a Fuerteventura sin posibilidad de ganarse la vida. José Caballero dejó de pintar: el silencio que se cernía sobre toda la sociedad afectó también a su pintura y sus pinceles callaron al igual que él. Se introdujo de lleno en el mundo del teatro, sobre todo folklórico, en donde podía ganarse la vida como escenógrafo y cuyo ambiente un tanto marginal le proporcionó una evasión necesaria en un momento de fuerte desesperanza. Realizó decorados de líneas severas y fuerte geometría haciendo una esencialización de lo popular y lo andaluz e introduciendo algunos elementos surrealistas que los hacía muy sugerentes y les daba un aire de misterio y poesía. Su contribución al mundo del teatro, tanto en estos años como posteriormente, fue fundamental.

A finales de los cuarenta comenzó poco a poco a pintar de nuevo con obras de carácter surrealista pero enseguida fue consciente de que la tragedia de la guerra había cambiado su visión de la vida: el surrealismo había perdido su capacidad subversiva y artísticamente era un callejón sin salida. José comprendió que necesitaba replantearse su pintura y buscar un nuevo lenguaje que se adaptara a la nueva situación.

Sabía que su forma de entender el arte nada tenía que ver con lo que se hacía en esos momentos en España. Al contrario de la pintura que se preconizaba desde las altas esferas; obras figurativas que recuperaran la esencia de la tradición española, o desde la “Escuela de Madrid”, que veía en el paisaje rural y castellano el sentido de la modernidad, José no estaba dispuesto a plegarse y decidió buscar un nuevo lenguaje a partir del surrealismo, convencido de que era un campo de experimentación desde el que se debería avanzar en busca de nuevas tendencias.

El surrealismo, el componente literario del surrealismo, le ataba demasiado y en ese momento lo que él deseaba era dar rienda suelta a la pintura. Impulsado por su espíritu inquieto y experimental hacia 1950 comenzó un periodo de incesante búsqueda partiendo de cero e iniciando de esta forma un camino similar al de muchos otros pintores de su edad y más jóvenes que empezaban en ese momento. Sometido a las mismas influencias que sus contemporáneos, fundamentalmente la obra de Paul Klee, Picasso y Nicholson, atravesará por una serie de etapas pictóricas hasta llegar a la abstracción al final de la década. Aunque es cierto que técnicamente intentó olvidar lo ya sabido, como el pintor ha afirmado en muchas ocasiones, también lo es que conservó todo un bagaje cultural de sus años juveniles: por un lado la potente geometrización del cuadro y el gusto por la materia que aprendió de su maestro Vázquez Díaz y de Torres García y por otro el clima de misterio y la fuerte carga poética que recogió de sus amigos los poetas, así como el sentido de lo popular preconizado por Alberti.

Con el informalismo y el manejo de las materias, que desarrolló durante los años sesenta y setenta, encontró un lenguaje totalmente personal que fue como una vuelta a las raíces, un retomar el hilo conductor que se había roto con la guerra y la posguerra. José Caballero evolucionó desde el surrealismo hasta la abstracción de forma natural ya que eran dos lenguajes con los que expresaba las cosas que no se veían a simple vista y que le permitían profundizar en la realidad que le rodeaba y en la angustia de la condición humana.

Aunque algunos de los pintores informalistas españoles como Tapiès, Millares o Saura comenzaron también con postulados surrealistas, José Caballero fue el único que partió de las vanguardias de la anteguerra, recogió su esencia y evolucionó hasta encontrar la abstracción. Su pintura sufrió el mismo proceso evolutivo que había sufrido el surrealismo europeo que se transformó en el Expresionismo Abstracto americano después de la Segunda Guerra Mundial. Los pintores informalistas españoles, más influidos por la Generación del 98, e ignorantes de la labor cultural de las generaciones anteriores a la Guerra Civil, reflejarán la alienación del pueblo español y la tragedia de España como un sino inherente a ella. José Caballero, sin embargo, denunciará la Guerra Civil como aniquiladora de la vida y de la cultura.

Todas estas peculiaridades de la evolución de su pintura hace que algunos críticos e historiadores en los últimos años, no hayan encuadrado su obra debidamente ni hayan sabido integrar las diferentes etapas en las que se fue produciendo, ofreciendo una visión sesgada de su trayectoria y un enfoque parcial de la totalidad de su obra.

Sin embargo resulta muy revelador cómo los poetas y amigos de José Caballero, que como él habían vivido el ambiente cultural de antes de la guerra y conocían la amargura de la derrota y del intencionado olvido, penetran en su pintura no figurativa y hacen una perfecta interpretación de ella a pesar del tiempo y la distancia que los separa. Además de los textos y poemas que escribieron José Bergamín y Rafael Alberti, que interpretan de manera muy lúcida su obra abstracta, es fundamental para comprender el significado y el origen de su pintura el poema escrito por Pablo Neruda en 1970, con motivo de la exposición en la galería Juana Mordó, *A José Caballero desde entonces*.

Pablo Neruda había tenido unas vivencias en la España anterior a la Guerra Civil y una evolución posterior en su poesía muy similar a la que había sufrido la pintura de José Caballero. Por ello es comprensible la emoción que debieron suscitarle los cuadros de círculos matéricos en los que con un lenguaje totalmente diferente se recogía la esencia de aquella cultura que habían vivido juntos y la tragedia de la guerra que acabó con todo.

Los años sesenta y setenta constituyen la época más fértil y de mayor plenitud creadora, y probablemente vital, del pintor. Con la materia y la abstracción José pudo expresar sus sentimientos durante muchos años, sin embargo su temperamento experimental le llevó a trabajar e investigar hasta el final de sus días. En los años ochenta comenzó una etapa dominada por los signos y una caligrafía particular que creó a partir de letras árabes y griegas. Los signos, que habían estado presentes en sus obras casi desde el principio, comenzaron a tomar el protagonismo de su pintura como un símbolo de la necesidad de gritar y escribir lo que sentía.

Esta necesidad se vio reforzada en 1986, cuando José perdió la capacidad de hablar como consecuencia de una grave enfermedad y quedó de nuevo condenado a una terrible incomunicación. Otra vez, como en los años de la posguerra, el silencio volvía a gravitar sobre su vida y sobre su obra. De nuevo el silencio, de nuevo el ensimismamiento, el replegarse hacia adentro buscando un medio adecuado para expresarse. En un intento desesperado por hacerse comprender, durante los últimos años de su vida José Caballero liberará su fuerza creadora en unas obras con grafías de trazo nervioso y espontáneo en las que realizará una labor integradora de toda su trayectoria y que pintará con toda libertad.

El interés por la caligrafía le acercó a las pintadas callejeras y “graffitis” en los que encontraba la máxima espontaneidad de la expresión artística. Estas pintadas le inspiraron para crear unas obras con grandes signos realizados con gran soltura e immediatez como si se tratara de auténticos muros callejeros.

Los signos y la caligrafía sobre muros cierran la trayectoria de uno de los creadores más inquietos del siglo XX español. Su pintura se desarrolla dentro de los movimientos artísticos más avanzados que se suceden desde los años treinta hasta los noventa con gran coherencia, expresando en todo momento su potente personalidad y sin renunciar nunca a sus raíces culturales.

Catalogación

Catalogación

1. Bodegón del cántaro de barro. Hacia 1932.
Óleo sobre cartón.
52 x 37.
Firmado zona inferior derecha.
CMFTC
2. Paisaje con Palmera. Hacia 1935.
Óleo sobre cartón.
58 x 52, 5.
Firmado y fechado ángulo inferior derecho “José Caballero 1932”.
CMFTC.
3. Mandolinista. Hacia 1935
Óleo sobre cartón.
75, 5 x 52, 5.
Firmado ángulo inferior derecho.
4. Retrato de Adriano del Valle. 1934.
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
164 x 109.
Colección Particular. Madrid.
Ruedo Ibérico 91,
5. Mujer con abanico. Hacia 1934.
Óleo sobre cartón y lápiz plano.
53 x 38.
Colección Patrick Moore, Madrid.
6. Retrato de Federico García Lorca. 1935.
Óleo sobre lienzo pegado en tabla.
Firmado ángulo inferior derecho.
39 x 31, 5.
7. Bodegón con botellas. Hacia 1935.
También llamado “Botella verde, botella negra” y “Objetos en la ventana”.
Óleo sobre cartón.
74, 5.x 51.
Firmado y dedicado “Para Manolo. José Caballero”.
CMFTC.
8. El jardinero. Hacia 1936.
Óleo sobre lienzo.
100 x 65.

Sin firma.
CMFTC.

9. Españolada. Hacia 1935.
Telón para títeres de cachiporra.
Óleo sobre lienzo.
72 x 103.
Galería de Arte Internacional Sofía (Bulgaria).
Granada, 77. Sofía, 79.
10. Mujeres en Lesbos. Hacia 1936.
También llamado “Mujeres en la playa de Lesbos” o “Mujeres en la playa”.
Óleo sobre lienzo.
55 x 38.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
11. Bodegón del pájaro del agua. Hacia 1936.
También llamado “Bodegón con frutero verde”.
Óleo sobre cartón.
75 x 52.
Firmado zona inferior derecha.
Huelva 72, Galería Multitud 77, Granada 77, Sofía 79, Andalucía 91, Ruedo Ibérico 91, Madrid, 92.
Colección Hernández Canut. Madrid.
12. Roca y Palomas. Hacia 1936.
Llamado también “Las palomas”.
Óleo sobre cartón.
69 x 52, 5.
Firmado ángulo inferior derecho.
Museo Atrium, Vitoria.
13. El sangriento juego del ajedrez. Hacia 1935.
También llamado “Las manos”.
Óleo sobre cartón.
75 x 52.
Firmado inferior derecho “José Caballero, 1932”.
Fechado por detrás 1934.
CMFTC.
14. Jugadores de cartas. Hacia 1936.
Óleo sobre tabla.
50 x 44.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Huelva 72, Granada 77, Sofía 79 y Madrid 92.

15. Escultor. 1936.
 Óleo sobre lienzo.
 61 x 50.
 Firmado ángulo superior derecho.
 CMFTC.

16. La sogá. 1936.
 También llamado “Figura en la ventana”.
 Óleo sobre lienzo.
 104 x 75.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección Massaveu, Oviedo. (Museo de Bellas Artes de Asturias)
 Huelva 72, Ruedo Iberico 91 y Madrid 92.

17. Mujer reclinada en la noche. Hacia 1940.
 Óleo sobre lienzo.
 46 x 38.
 Colección Vicente Rico, Madrid.
 Huelva 72.

18. Gloria y muerte del banderillero Pirulete 1940.
 Témpera sobre tabla.
 30 x 21.
 Colección Rafael Botí. Madrid.

19. El pintor Rafael Botí 1940.
 Óleo sobre cartón.
 50 x 39.
 Firmado y dedicado ángulo inferior izquierdo (Para Rafael Botí, José Caballero).
 Colección Rafael Botí.

20. Cabeza 1942.
 Óleo sobre lienzo.
 41 x 33.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección Rafael Botí, Madrid.

21. Toros 1942. Destruído en un incendio.
 Temple sobre cartón.
 32 x 26.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Sala Juma 42 y Buenos Aires, 47.

22. Paisaje con figura que huye. 1942.
 Temple sobre cartón. Paradero u dimensiones desconocidas.

Juma 42.

23. Cabeza de mujer. 1942.

Témpera sobre cartón.

30 x 24.

Firmada y dedicada "Para Fernanado del Castillo con un abrazo, José Caballero".

Colección Elisa G. del Castillo, Madrid.

24. Repetición del paisaje. Hacia 1946.
Óleo sobre lienzo.
59 x 72, 5.
Firmado ángulo inferior izquierdo. Colección Viuda de Román, Madrid.
Huelva 72, Multitud 78.

25. Aparición del monstruo de la tarde. 1946.
También llamado “El ángel exterminador”.
Óleo sobre lienzo.
67 x 87.
Antigua colección Michel Kelber. Boulogne, Francia.

26. Premonición del verano. 1945.
Óleo sobre lienzo.
150 x 100.
Firma ángulo inferior izquierdo.
Colección Fermín de la Sierra. Madrid.
Exposición Nacional de Bellas Artes 1950, Huelva 72, Madrid 92.

27. El calor. (Boceto de Premonición del verano). 1946.
Témpera sobre cartón.
31 x 23, 5.
Firmado zona inferior derecha.
Antigua colección Michel Kelber, París.

28. Las Hilanderas 1945.
Témpera sobre cartón.
37 x 29.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Adrián Piera, Madrid.
Madrid, 92.

29. Don Quijote en una plaza manchega. 1945.
Témpera sobre cartón.
Paradero desconocido.

30. Retrato de Silvia A. Cabrero. 1945.
Óleo sobre lienzo.
Antigua colección Silvia A. Cabrero. Londres.

31. Retrato de Silvia con monumento aeronáutico. 1945
Óleo sobre lienzo.
100 x 73
Firmado zona inferior izquierda.
Antigua colección Silvia A. Cabrero. Londres.

III Salón de los Once, 45.

32. El presuntuoso. Hacia 1945.
Témpera sobre cartón.
Colección Margarita Ucelay, Madrid.
33. Hombre en un estercolero. 1946.
Óleo sobre lienzo.
61 x 50.
Firmado ángulo inferior derecho.
Antigua colección Viuda de Sáñez Camargo.
III Salón de los Once.
34. Aparición del monstruo de la tarde. 1946.
También llamado “El ángel exterminador”
Óleo sobre lienzo.
67 x 87
Antigua colección Michel Kelber. Boulogne, Francia.
Madrid, 92.
35. Una fecha determinada. 1947 - 1964.
Óleo sobre lienzo.
Museo Patio Herreriano, Valladolid.
Huelva 72, Antológica Andalucía 91.
36. Retrato de mi madre. 1948. (Inacabado).
Óleo sobre lienzo.
72 x 61
Sin firma
CMFTC.
Huelva, 72.
37. La infancia de María Fernanda. 1948 - 49.
También llamado “Los miedos de María Fernanda”.
Óleo sobre lienzo.
80 x 70.
Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo
Fundación Bartolomé March. Palma de Mallorca.
Huelva 72, Granada 77, Andalucía 91, Madrid 92.
38. Figuras nocturnas. 1949.
Témpera sobre cartón.
Firmado ángulo inferior derecho.
Paradero y dimensiones desconocidas.

39. Noli me tangere. 1949.
Óleo sobre lienzo.
61 x 65.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Massaveu, Oviedo.
Madrid 92.
40. Al llegar el verano. 1949.
Óleo sobre lienzo.
65 x 58.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
Madrid 92.
41. Presencia de María Fernanada en un paisaje habitado por don Jaime el conquistador. 1949.
Óleo sobre cartón.
58 x 45.
Colección particular, Madrid.
Granada 53, Huelva 72, Ruedo Ibérico Madrid 91, Madrid 92.
42. María Fernanda en el espigón. 1949.
Óleo sobre tabla.
51 x 60.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Particular, Huesca.
43. María Fernanda frente al mar y don Jaime el conquistador. 1949.
Témpera sobre cartón.
44 x 33
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Juan del Río Nieto, Marbella. Málaga.
44. Retrato de María Fernanda. 1949.
Óleo sobre tabla.
50 x 35.
CMFTC.
Huelva 72.
45. El presuntuoso. 1949.
Óleo sobre lienzo.
Colección Particular, Madrid.
Exposición Nacional de BBAA 1950,
46. Tragedia en un pueblo de España. 1949.

Témpera sobre cartón.
 Colección Luis Ruiz Salinas, Madrid
 Clán 50, Xagra 51.

47. Mujer velando a un toro muerto. 1949.

Témpera sobre cartón.
 Firmado ángulo inferior derecho.

48. España. 1949.

Óleo sobre lienzo.
 500 x 400 metros.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Parador Nacional "La Arruzafa", Córdoba.

49. La divina proporción. 1949.

Óleo sobre lienzo.
 81 x 100.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 CMFTC.
 Andalucía 91, Ruedo Ibérico 91.

50. María Fernanda delfín de Francia. 1950

Temple sobre cartón.
 36 x 21
 Firmado ángulo superior izquierdo.
 CMFTC.
 Madrid, 92.

51. La madona y el caballo. 1950.

También llamado "Exterior en la ciudadela de Amberes".
 Témpera sobre cartón.
 41 x 30.
 CMFTC.
 Galerías Xagra 51, Madrid, 92.

52. La madonna y el caballo. 1950.

Óleo sobre lienzo.
 150 x 100.
 Firmado zona inferior derecha.
 Colección Particular, Madrid.
 Gran Premio Círculo de BBAA, 50. Caralt 52.

53. El antiguo combatiente. 1950.

Temple sobre cartón.
 39 x 32, 5.
 Firmado ángulo inferior derecho.

Colección Rafael Aburto. Madrid.
Galería Clan 50.

54. Marta y María. 1950.
Témpera sobre cartón.
Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo.
Colección Pinto de Azevedo. Oporto, Portugal.
Galería Clan 50, Granada 53.
55. La Tartana. 1950.
Témpera sobre cartón.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Paradero desconocido.
Clan 50 y Caralt 52.
56. Formas lineales sobre un paisaje. 1950.
Témpera y óleo sobre cartón.
Paradero desconocido.
Clan 50, Caralt 52.
57. Sangre en la playa. 1950.
Témpera sobre cartón.
30 x 40
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Romero Escassi. Sevilla.
Sala Clan 50.
58. Retrato de María Fernanda con forma ósea. 1950.
Témpera sobre cartón.
36 x 32, 5.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Clan 50, Madrid, 92.
59. Arcángel que camina sobre un paisaje donde habitan los signos caligráficos. 1950.
Témpera sobre cartón.
36 x 24.
Firmado y fechado ángulo superior izquierdo.
Colección Aurora Bautista. Madrid.
Clan 50, Granada 53, Madrid, 92.
60. La cabeza y el caballo 1950.
También llamado "Llanto por un caballo muerto".
Témpera sobre cartón.
40 x 70
Colección Porter, Washington. E.E.U.U.

61. Ensayo sobre el silencio. 1950.
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Laín, Madrid.

62. Paisaje con casa rosa. 1950.
Óleo sobre lienzo.
Paradero desconocido.

63. Villa Zoila. 1950.
Óleo sobre lienzo.
Antigua colección Enrique Azcoaga. Buenos Aires.

64. Titeres en Palos de Moguer. 1950. (Destruído).
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo inferior derecho.
Clan 50.

65. El saltimbanqui. 1949.
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Lladó Figuerola - Ferreti. Madrid.

66. Comida en Salamanca. 1950.
Óleo sobre lienzo.
100 x 100.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección J. H. Heinz (Carnegie Institute Pittsburgh, Pensilvania. E.E.U.U.)
Gran premio Círculo de BBAA 1950, VIII Salón de los Once 51, Caralt 52,
Carnegie 52.

67. Patio de Caballos. 1950.
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección herederos de Luis Rosales. Madrid.
Clan 50, Granada 53.

68. Thamar y Ammon. 1950.
Temple sobre cartón.
Colección herederos de Muguruza. Madrid.
Clan 50.

69. Visitadoras de toros. 1950.
Témpera sobre cartón.
Firmado ángulo inferior derecho.

Clan 50, Caralt 52, Granada 53 , París 54,

70. Amigas de la luna. 1950.
También llamada “Mujeres enlunadas” y “Mujeres con sandías”.
Óleo sobre lienzo.
100 x 81.
Firmado ángulo superior derecho.
CMFTC.
I Bienal Hispanoamericana 51, Chile, Perú y Colombia 53- 54, San Sebastián y Santander 58, Sala Neblí 58, Granada 77 y Madrid 92.
71. Santa Ana y la Virgen niña. 1950.
Óleo sobre lienzo.
148 x 108.
Firmado ángulo inferior derecho.
Col Salvador Corroto, la Coruña.
I Bienal Hispanoamericana 51, Chile Perú 53, Colombia 55, Venezuela y Santo Domingo 54, La Coruña 52, Barcelona 52, Granada 77, Madrid 92.
72. Las uvas. 1950.
Óleo sobre lienzo.
41 x 33.
Firmado zona inferior derecha.
Colección Olga Moliterno. Madrid.
Clan 50, , VIII Salón Once 51, Caralt 52, Granada 53, Huelva 72, Madrid 92.
73. Interior en la ciudadela de Amberes. 1951.
Temple sobre cartón.
Firmado y fechado ángulo inferior derecho.
Colección Particular, Madrid.
Xagra 51, Granada 53.
74. Aparición de San Martín a la niña María Fernanda. 1951
Témpera sobre cartón .
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección José Manuel Garrido, Madrid.
75. La hora de verano. 1951.
Óleo sobre lienzo.
92 x 73.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Cristóbal Arangüena Balenciaga, Madrid.
I Bienal Hispanoamericana Madrid 51, Granada 53, Madrid, 92.

76. Raptoras de nidos, provocadoras de siniestros. 1951.
 Óleo sobre lienzo.
 85 x 100.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección José Luis Leoz. San Sebastián.
 I Bienal Hispanoamericana Madrid 51, Barcelona 52, Bienal de Venecia 52, Huelva 72, Granada 77, Madrid 92.
77. María Fernanada niña imitando una cúpula bizantina. 1951.
 Óleo sobre lienzo.
 60 x 73.
 Colección Orme Lewis Arizona, EEUU.
 I Bienal Hispanoamericana 51, Granada 53, Manila 54.
78. El fuego. 1951.
 Temple y óleo sobre cartón.
 27 x 37.
 Firmado fechado ángulo inferior derecha.
 Colección Masaveu. Oviedo. (Museo de Bellas Artes de Asturias)
 Xagra 51, Granada 53, Galería Multitud 76.
79. Pura idea del olvido. 1951. (Destruído)
 Óleo sobre lienzo.
 Caralt 52, Turner 53, Córdoba 53.
80. Despeñatoros. 1951.
 Óleo sobre lienzo.
 100 x 70.
 Colección herederos Dionisio Ridruejo. Madrid.
 Sala Caralt 52.
81. Arlequín y caballo. 1951.
 También llamado "Músico sentando junto a un caballo".
 Óleo sobre lienzo.
 54 x 71.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección Particular, Madrid.
 Granada 53, Manila 54.
82. Mujeres contemplando el infinito. 1951.
 Temple sobre cartón.
 Firmado y fechado ángulo inferior derecho.
 Antigua colección Cristóbal Balenciaga, París.
 Xagra 51, Granada 53.

83. Bodegón de la banderilla 1951.
Óleo sobre lienzo.
Colección Enrique Aguado. Madrid.
Granada 53.
84. Bodegón con formas menos pesadas que el aire.1951.
Óleo sobre lienzo.
61 x 50.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
VIII Salón de los Once 51, Xagra 51, Barcelona 52, Caralt 52, Granada 53,
Huelva 72, Granada 77 y Madrid 92.
85. Niña jugando al pelo. 1951.
Óleo sobre lienzo.
81 x 65
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Clark. San Diego. EEUU.
86. El estudio. Hacia 1951.
Óleo sobre lienzo.
54 x 72.
Colección herederos Alfredo Fraile, Madrid.
Xagra 51, Granada 53.
87. Mujer y toro. 1952.
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección particular, Madrid.
88. Bodegón de los gladiolos. 1952.
Óleo sobre lienzo.
55 x 46.
Colección Mahiques. Barcelos, Portugal.
89. Bodegón con objetos. 1952.
También conocido por "Interior con objetos".
Óleo sobre lienzo.
55 x 46.
Paradero desconocido.
Firmado ángulo inferior derecho.
La Coruña 52, Granada 53.
90. Bodegón 1952.
Óleo sobre tabla.

Firmado y dedicado “Para Rafael Botí de su amigo José Caballero”.
Colección Rafael Botí.

91. El milagro de Santa Blandina. 1952.
Óleo sobre tabla.
Firmado y fechado ángulo inferior derecho.
Colección Particular, Madrid.
Granada 53.

92. Mujer situada en el silencio. 1952.
Óleo sobre lienzo.
92 x 65.
Firmado ángulo inferior derecho.
Destruído.
Antológica Bienal, Barcelona 52.

93. Bodegón. 1952.
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo inferior derecho.
Destruído.
Xagra 52, Ateneo de Córdoba 53.

94. Figura. 1952.
Óleo sobre cartón.
Antigua colección Ricardo Gullón. Santander.

95. Retrato de María Fernanda de perfil. 1952.
Óleo sobre tabla.
50 x 30
Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
Madrid, 92.

96. Puente de Riotinto. 1952.
Óleo sobre lienzo.
21 x 28
Colección Particular, Madrid.

97. Cafetera. 1952.
Óleo sobre tabla.
50 x 40.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Andalucía 91 y Madrid 92.

98. Velador histérico. 1952.

Antes llamado “Velador histérico conteniendo el corazón aún vivo de don Quijote”.

Óleo sobre lienzo.

146 x 89.

Firmado ángulo inferior izquierdo.

Museo patio Herreriano. Valladolid.

Clan 52, Bienal de Venecia 52, Chile, Perú y Colombia 53, La Habana 54, Huelva 72, Granada 77, Andalucía 91 y Madrid 92 .

99. Peluquería en Córdoba. 1952.

Óleo sobre lienzo.

116 x 81.

Firmado ángulo inferior derecho.

Colección Instituto de Cooperación Iberoamericano. Madrid.

Clan 52, Mérida, Perú 55, Santander 53, La Habana 53, Andalucía 91, Madrid 92.

100. Monumento marítimo. 1952.

Óleo sobre lienzo.

73 x 92

Firmado ángulo inferior derecho.

Colección Alonso de Velasco, Madrid.

Antología Barcelona 52, Bienal Venecia 52, Granada 53.

101. Porcelanas irritadas 1952.

Óleo sobre lienzo.

73 x 60

Firmado ángulo inferior izquierdo.

Museo Camón Aznar, Zaragoza.

Barcelona 52, La Habana 54, Londres 56, Bonn 56, Huelva 72, Madrid 92.

102. Retrato de Esperanza de las Cuevas. 1952.

Óleo sobre lienzo.

Firmado ángulo superior derecho.

Colección Esperanza de las Cuevas, Madrid.

103. Salsera instrumento y cometa en la noche. 1952.

Óleo sobre lienzo.

73 x 92.

Firmado ángulo inferior derecho.

Colección Alonso de Velasco.

Antología Barcelona 52, Bienal Venecia 52?, Granada 53.

104. Bodegón del cazo 1953.
 Óleo sobre lienzo.
 55 x 46.
 Firmado ángulo superior izquierdo.
 Colección Particular, Madrid.

105. Jarras de Mallorca. 1953.
 Óleo sobre lienzo.
 Colección Carmina Aguz Muñoz- Caballero. Alicante.
 Granada 53.

106. La mujer de Loth. 1953.
 Óleo sobre lienzo.
 61 x 50.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección Alfonso Fierro. Madrid.
 Londres 1953, Madrid 1992.

107. Cabeza bizantina. 1953.
 Óleo sobre lienzo.
 Colección Peggy Stopps. Nueva York . EEUU.

108. El fantasma de la duquesa de Alba y un caballo de hiel. 1953.
 Óleo sobre lienzo.
 61 x 50.
 CMFTC. (Antigua colección Meryll Cody. EEUU).
 Granada 1953.

109. Pintura. 1953.
 También titulado "Bodegón".
 óleo sobre lienzo.
 60 x 73.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección particular Madrid.
 Ateneo 1953, Sao Paulo 1953, Madrid 1992.

110. Frutero con sandías 1953.
 Óleo sobre lienzo.
 60 x 73.
 Destruído.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Granada 1953, Venecia 1954.

111. Carretilla con cacharros populares. 1953.
 Óleo sobre lienzo.
 81 x 60.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección M^a del Carmen González. Madrid.
 Exposición del Grupo experimental de Madrid en Alicante, Almería y Valencia 55, Galería San Jorge 60.
112. Cafereras. 1953.
 Óleo sobre lienzo.
 65x 54.
 Firmado ángulo superior izquierdo.
 Colección Olga Moliterno, Madrid.
 Grupo experimental de Madrid 1955 y Madrid 1992.
113. Objeto navegando, en el mar a las seis de la tarde. 1953.
 Óleo sobre lienzo.
 46 x 38.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 CMFTC.
 Granada 1953, Huelva 1972.
114. 114. La draga. 1953.
 Óleo sobre lienzo.
 125 x 125.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección Particular, Madrid.
 Madrid 1992.
115. Interior andaluz. 1953.
 Óleo sobre lienzo.
 81 x 65.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección Particular, Madrid.
 Granada 53, Sao Paulo 53, Exposición Peinture d'aujourd'hui 55, Exp Arte Joven Santander 58, Huelva 72.
116. Retrato de Coty Feduchi. 1953.
 Óleo sobre lienzo.
 Firmado y dedicado ángulo inferior izquierdo
 Colección herederos de Coty Feduchi, Madrid.
117. Sobremesa en Alfama. 1954.
 Óleo sobre lienzo.
 114 x 195.

Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Samuel R. Garber. Chicago, EEUU.

118. Bodegón lunar. 1954.
Óleo sobre lienzo.
100 x 73.
Firmado ángulo superior derecho.
Colección Particular, Madrid.
Galería Fernando Fé 54, Ateneo 54, Ruedo Ibérico 91, Madrid 92.

119. Composición 1954
Óleo sobre lienzo
Dimensiones desconocidas
Destruído
II Bienal Hispanoamericana 53.

120. Dolorosa de los clavos de Cristo. 1954.
Óleo sobre lienzo.
100 x 85.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección particular.
I Exposición de Arte Joven Santander 1958, Andalucía 1991 y
Madrid 1992.

121. El balcón de mi casa en Huelva. 1954.
Óleo sobre lienzo. 61 x 50. L
Firmado y dedicado ángulo inferior derecho: "Para Tati /José
Caballero".
CMFTC.
Madrid 92.

122. Milagro en el Altar Mayo. 1954
Óleo sobre lienzo.
146 x 88'5. _
Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
Nacional, 54. Segunda Medalla.

123. El caballo. 1954
Óleo sobre cartulina en lienzo
70 x 50.
Firmado ángulo inferior derecho.
MNCARS. Auditorio Nacional.

124. Mujeres verdes. 1954.
Óleo sobre lienzo. 73 x 54.
Firmado ángulo inferior izquierdo.

Colección Orme Lewis. Washington EEUU.
L'Art Livre, París 55.

125. Gallina negra. 1954.
 Óleo sobre cartón.
 38 x 49, 5
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 CMFTC.
126. Gabarras 1954
 Óleo sobre lienzo.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Destruído
 Nacional 54.
127. Gallina con sandía. 1954.
 Óleo sobre lienzo.
 61 x 50.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección Francisco Utrai, Madrid.
 Madrid 58, Granada 58.
128. Retrato de María Fernanada con barretina negra. 1954.
 Óleo sobre lienzo.
 61 x 50.
 Firmado ángulo superior izquierdo.
 CMFTC.
129. Retrato de María Fernanda Thomas de Carranza con pelo corto. 1954.
 Óleo sobre lienzo.
 81 X 65.
 Firmaado ángulo inferior izquierdo.
 CMFTC.
 Huelva 72.
130. Retrato de Jean Druker. 1954.
 Óleo sobre lienzo.
 61 x 50.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección Druker. EEUU.
131. Retrato de Linn Millard. 1954.
 Óleo sobre lienzo.
 81 x 65.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección Millard. EEUU.

132. Gallinero. 1955.
También titulado "Gallos".
Óleo sobre lienzo.
130 X 81.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Aurora Bautista. Madrid.
II Bienal Hispanoamericana 53, Barcelona 55, Oviedo 56, Madrid 58, Granada 58,
Huelva 72, Madrid 92.
133. Gallo con espino. 1955.
Óleo sobre lienzo.
93 x 74.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Desaparecido en un naufragio en el Puerto de Cannes.
Ateneo de Madrid 58, Granada 58.
134. Gallos con atizador. 1955.
Óleo sobre lienzo.
112 x 93.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Fierro. Madrid.
I Bienal del Mediterráneo 55, Ateneo de Madrid 58, Granada
58, Huelva 72, Madrid 92.
135. Mujer jugando al dominó. 1955.
Óleo sobre lienzo.
81 x 65.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección María del Carmen González Moure de Reyes, Madrid.
I Bienal del Mediterráneo, Alejandría 55, Universal de Bruselas
58 y Huelva 72, Madrid 92.
136. Nuevas cafeteras. 1955.
Óleo sobre lienzo.
Antigua colección Leandro Puente.
I Bienal del Mediterráneo 55, Homenaje a Carlos Lara 58.
137. Muelle de la Rábida. 1955.
Óleo sobre lienzo.
61 x 50.
Colección Summer. Madrid.
Granada 58.
138. Figuras. 1955.
Óleo y temple sobre cartón.

Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección particular, París.

139. Composición. 1955.
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Juana Mordó, Madrid. (Círculo de Bellas Artes).

140. Mujeres a la mesa. 1955.
Óleo sobre lienzo.
Antigua colección Sánchez Camargo, Madrid.
Ateneo de Madrid 58, Granada, 58.

141. Tres mujeres a la mesa. 1955.
Óleo sobre lienzo.
55 x 46.
Col herederos de Lloréns Artigas, Barcelona.
Madrid 58, Granada 58.

142. Retrato de María Fernanda Thomas de Carranza. 1955.
Óleo sobre tabla.
35 x 28.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
Huelva 72, Madrid 92.

143. Retrato de M. F. 1955.
Óleo sobre lienzo.
140 x 69.
CMFTC.

144. Retrato de M. F. de arlequín. 1955.
Óleo sobre lienzo.
65 x 50.
CMFTC.

145. Retrato de María Fernanda. 1955.
Óleo sobre lienzo.
61 x 50
Firmado angulo inferior izquierdo.
CMFTC.

146. Retrato de María Fernanda Thomas de Carranza. 1954
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección particular, Madrid.

147. Homenaje a Zurbarán 1956.
 Óleo sobre lienzo.
 140 x 69.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 CMFTC.
 Washington 63, Huelva 72, Granada 77, Madrid 92, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.
148. Mesa con pan pobre. 1956.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 89 x 146
 Firmado ángulo inferior derecho.
 CMFTC.
 Washington 63, Huelva 72, Granada 77, Andalucía 91, Madrid 92, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.
149. Llanto por un poeta muerto. 1956.
 Óleo sobre lienzo.
 140 x 69
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección Salvador Corroto, La Coruña.
 Exposición Joven pintura española Oviedo 56. Nacional de Bellas Artes 57. Internacional de Bruselas 58, Huelva 72 Madrid 92.
150. Riña de gallos. 1956.
 Óleo sobre lienzo.
 75 x 100
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección particular, Caracas.
 Londres 56, *Arte Español* Bonn 56 y Caracas 58.
151. Efectos navales. 1956.
 Óleo sobre lienzo.
 120 x 120.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección José Luis Ruiz Solaguren, Madrid.
 Nacional 57, Madrid 58, Granada 58, Laussane 60.
 Madrid 92.
152. Estación marítima. 1956.
 Óleo sobre lienzo.
 155 x 135.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección R. Azcárraga, México.

Madrid 58, Granada 58, Laussane 60.

153. Gallo en la noche. 1956.
 Óleo sobre lienzo.
 130 x 89.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección del Río. Marbella, Málaga.
 Madrid 58, Granada 58, Madrid 92.
154. Mujer con mantilla. 1956.
 Óleo sobre lienzo.
 61 x 50.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 CMFTC.
 Huelva 72, Madrid 92.
155. Cabeza de mujer. 1956.
 Óleo sobre lienzo.
 27 x 22.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección Marino Gómez Santos, Madrid.
156. Retrato de la Marquesa de Llanzol. 1956.
 Óleo sobre lienzo.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección Marqués de Llanzol. Madrid.
157. El estudio de Vázquez Díaz. 1956.
 Óleo sobre lienzo.
 52, 5 x 34, 5
 Firma e inscripción ángulo inferior derecho.
 CMFTC.
158. Interior español. 1957.
 Óleo sobre lienzo.
 130 x 87.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Museo de Bellas Artes de Bilbao.
 Madrid 92.
159. Mesa gris 1957.
 Óleo sobre lienzo.
 64 x 37.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Paradero desconocido
 Madrid 58, Granada 58.

160. Mesa con frutas. 1957.
Óleo sobre lienzo.
79 x 64
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Sonsoles Díez de Rivera, Madrid.
Ateneo Madrid 58, Granada 58, Madrid 92.
161. Mesa. 1957.
Óleo sobre lienzo.
110 x 110
Destruído.
162. Barco sumergido. 1957.
Óleo y temple sobre lienzo.
65 x 50.
Antigua colección Vázquez Díaz, Madrid.
Ateneo Madrid 58, Granada 58.
163. La pintora. 1957.
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
164. Boceto para San Ildefonso. 1957.
Óleo sobre lienzo.
64 x 37
Colección Viuda de Alfonso Fierro, Madrid.
Firmado ángulo inferior derecho.
165. Composición geométrica. 1958.
Óleo sobre lienzo.
100 x 95.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Texas Memorial Museum. Austin, EEUU.
166. Mesa con hierros españoles. 1958.
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo superior derecho.
100 x 85.
MNCARS.
Madrid 92.
167. Mesa con formas negras 1958.
Óleo sobre lienzo. 130 x 89.
Firmado ángulo superior izquierdo.

Colección Massaveu, Olviedo. (Museo de Bellas Artes de Asturias)
Madrid 58, Madrid 92.

168. Bodegón con manzanas pasadas. 1958.

Óleo sobre lienzo.

89 x 116.

Firmado ángulo superior izquierdo

Colección Viuda de Eduardo Aznar, Madrid.

Madrid 58, Andalucía 91, Madrid 92.

169. Frutero con manzanas. 1958.

Oleo sobre lienzo.

64 x 37.

Firmado ángulo superior derecho.

Colección herederos de Santiago Arbós, Madrid.

Madrid 58, Granada 58.

170. Frutero incendiado. 1958.

Óleo sobre lienzo.

38 x 61.

Firmado ángulo inferior izquierdo.

Colección Von Schnitzler. Munich.

Madrid 58, Granada 58, Laussane 60.

171. Velador a la luna llena. 1958.

Óleo sobre lienzo.

92 x 73.

Firmado ángulo inferior izquierdo.

Colección María del Carmen González de Reyes, Madrid.

Madrid 58, Granada 58, Huelva 72.

172. Exterior con figura. 1958.

Óleo sobre lienzo.

37 x 64.

Firmado ángulo inferior derecho.

CMFTC.

Madrid 58, Granada 58.

173. Interior con figura. 1958.

Oleo sobre lienzo.

37 x 64.

Firmado ángulo inferior izquierdo.

CMFTC.

Madrid 58, Granada 58.

174. Gallos y luna. 1958.

Óleo sobre lienzo.

Trasatlántico Cabo San Vicente.

Colección del arquitecto Pila Bilimoria, Bombay.

175. Gallo verde. 1958.
Técnica mixta sobre lienzo.
81 x 65.
Colección Duquesa de Alba, Marbella.
Madrid 58, Granada 58.
176. Boceto de mural "Cabo San Vicente". 1958.
Óleo sobre papel pegado en lienzo.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC
177. La ventana. 1958.
Óleo sobre lienzo.
81 x 65.
Colección particular, Madrid.
Madrid 58, Granada 58, Laussane 60.
178. Composición vertical. 1959.
Técnica mixta sobre papel pegado en lienzo.
100 x 70.
Firmado ángulo inferior derecho
Colección herederos Cristóbal Balenciaga. Madrid.
Galería Darro 59, Laussane 60, París, Maison de la Pensée Française
61, Madrid 62 y Washington 63.
179. Composición horizontal. 1959.
Técnica mixta sobre lienzo.
170 x 70.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC
Laussane 60.
180. Bodegón gris. 1959.
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo superior izquierdo.
CMFTC.
181. Bodegón con manzanas verdes. 1959.
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección herederos Víctor de la Serna, Madrid.
182. Retrato de Federico García Lorca. 1959.
Réplica del pintado en 1935 y destruido durante la Guerra Civil.
Óleo sobre lienzo. Firmado ángulo inferior derecho.

Museo Municipal de Madrid.
Córdoba 96, Cádiz 96, Huelva 97, Granada 97, Madrid 98.

183. Barco en astillero. 1959.
Óleo sobre lienzo.
146 x 114.
Firmado ángulo superior izquierdo
Colección Del Rio Nieto.Marbella, Málaga.
Huelva 72, Granada 77. Andalucía 91 Madrid, 92.

184. Caballero medieval 1959,
Técnica mixta sobre papel.
103 x 71.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
Madrid 92.

185. Caballeros medievales. 1960.
Óleo sobre papel pegado a lienzo.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Museo de Huelva.

186. Caballero medieval nº 1. 1959.
Óleo sobre lienzo.
43 x 30.
Madrid, 59.

187. Caballero medieval nº 2. 1959.
Óleo sobre lienzo.
37 x 39.
Madrid, 59.

188. Caballero medieval rojo nº 2b. 1959.
Óleo sobre lienzo.
65 x 48.
Colección herederos José Luis González, Madrid.
Madrid 59.

189. Caballero medieval nº 3. 1959.
Óleo sobre lienzo.
61 x 50.
Colección García de la Noceda, Madrid.
Madrid 59.

190. Caballero medieval nº 3a. 1959.
Óleo sobre lienzo.

Colección José Rubio, Madrid
Madrid, 59.

191. Caballero medieval nº 4. 1959.
Óleo sobre lienzo.
48 X 32.
Madrid 59.
192. Caballero medieval nº4 a. 1959.
Óleo sobre lienzo.
71 x 51.
Colección herederos Enrique Lafuente Ferrari. Madrid.
Madrid 59.
193. Caballero medieval nº5. 1959.
Óleo sobre lienzo.
47 x 39.
Firmado ángulo inferior izquierdo
Colección herederos Torreblanca , Madrid.
Madrid 59.
194. Caballero medieval nº5 a. 1959.
Óleo sobre lienzo.
Antigua colección Sánchez Camargo, Madrid.
Madrid 59.
195. Caballero medieval nº6. 1959.
Óleo sobre lienzo.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección García de la Noceda, Madrid.
196. Caballero medieval nº6 a. 1959.
Óleo sobre lienzo.
70 x 42.
Madrid 59.
197. Caballero medieval nº7. 1959.
Óleo sobre lienzo.
42 x 47.
Firmado ángulo inferior izquierdo
Colección herederos José Bergamín, Madrid.
Madrid 59.
198. Caballero medieval amarillo. 1959.
Óleo sobre lienzo.
70 x 47.
Colección Andrés Fagalde, Madrid.
Madrid 59.

199. Banderillero. (Boceto). 1959.
 Óleo sobre lienzo.
 Colección herederos José Luis González, Madrid.
 Madrid 59.

200. Torero. 1959._
 Óleo sobre lienzo.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección Mariví Romero, Madrid.
 Madrid 59.

201. Picador. 1959.
 Óleo sobre lienzo. 73 x 52.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 CMFTC.
 Madrid 59.

202. Picador. 1959.
 Óleo sobre lienzo.
 73 x 52.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Antigua colección G. Pulitzer. Milán. Italia.
 Madrid 59.

203. Picador. 1959.
 Óleo sobre lienzo.
 73 x 52
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección Fernando Chueca, Madrid.
 Madrid.
 Madrid 59.

204. Mesa con objetos. - 1960.
 Óleo sobre lienzo.
 116 x 73.
 Destruída.
 Laussane 60.

205. Interior del Toboso. 1960.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 120 x 81.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección Particular, Madrid.
 Laussane 60, Bilbao 61.

206. Sangre en la barrera 1960.
También titulado "Gran barrera".
Técnica mixta sobre lienzo.
146 x 114.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Laussane 60, Washington 63, Huelva 72, Granada 77, Sofía 79, Andalucía 91,
Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos
Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.
207. Huellas en la barrera. 1960.
También llamada "Barrera trágica".
Técnica mixta sobre tabla.
77 x 52.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Laussane, 60, Washington 63, Huelva 72, Granada 77, Sofía 79, Andalucía 91,
Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos
Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.
208. La barrera. 1960.
Técnica mixta sobre tabla.
70 x 100.
Colección Galería L' Entreacte, Laussane, Suiza.
Laussane 60.
209. Pequeña barrera. 1960.
Técnica mixta sobre lienzo.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección herederos Figuerola Ferreti, Madrid.
Madrid 62, Santander 62.
210. Blanco muro de España. Homenaje a Federico García Lorca. 1960.
Técnica mixta sobre lienzo.
130 x 81. Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Herederos Francisco García Lorca, Nerja (Málaga).
Laussane 60, Bilbao 61, Madrid 62.
211. Toro en el campo. 1960.
Óleo sobre lienzo.
140 x 69.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Esteban Agüero, Madrid.
Laussane 60, Bilbao 61.

212. Toro en la plaza. 1960.
Óleo sobre lienzo.
92 x 73.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Antonio López, Madrid.
Laussane 60.
213. Plaza de toros. 1960.
Técnica mixta sobre lienzo.
65 x 81.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Bilbao 61, Madrid 62, Washington 63.
214. Pintura en rojos. 1960.
Óleo sobre lienzo.
41 x 33.
Colección Particular, Laussane.
Laussane 60.
215. Castillo en el aire. 1960.
Técnica mixta sobre lienzo.
50 x 40.
Laussane 60.
216. Barrera de sol. 1961.
También llamada "Barrera roja".
Técnica mixta sobre madera tallada.
100 x 81.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Hotel "La muralla". Ceuta.
Madrid 62, Washington 63.
217. Gran Kakemono. 1961.
Técnica mixta sobre lienzo.
Tamaño 130 x 65
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Herederos Fernando Cavestany, Madrid.
Madrid 62.
218. Kakemono gris. 1961.
También llamado "Palos de Moguer".
Óleo sobre lienzo.
90 x 27.
Firmado, ángulo inferior izquierdo.
Colección particular. Washington. USA.

Bilbao 61 , Madrid 62, Washington 63.

219. Kakemono rojo 1961.

Óleo sobre lienzo.

90 x 27.

Firmado ángulo superior derecho.

CMFTC.

Washington 63, Huelva 72, Andalucía 91, Madrid 92.

220. Cádiz. 1961.

Técnica mixta sobre lienzo.

77 x 110.

Firmado ángulo superior derecho.

Colección Gregorio Cristóbal, Madrid.

Washington 63, Feria Mundial de Nueva York 64, Huelva, 72.

Madrid 92.

221. Muro blanco. 1961.

Técnica mixta sobre lienzo.

130 x 130.

Firmado zona inferior central

CMFTC.

Laussane 60, Madrid 62, Washington 63, Huelva 72, Granada 77, Sofia 79,

Andalucía 91, Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02,

Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.

222. Muro quemado. 1961.

Óleo sobre lienzo.

100 X 100.

Bilbao 61, Washington 63.

223. Tierra y línea quebrada. 1961.

Técnica mixta sobre lienzo.

75 x 57.

Colección Morales Lupiafiez, Sevilla.

Bilbao 61.

224. El ruedo. 1961.

Técnica mixta sobre lienzo.

60 x 81.

Colección particular Laussane, Suiza.

Laussane 60.

225. Voladura de un puente. 1961.

Técnica mixta sobre lienzo

Colección herederos de Javier Aznar, Bilbao.

Bilbao 61.

226. Blanco y negro. 196 1.
Técnica mixta sobre lienzo.
80 x 65.
Firmado ángulo inferior derecho-
Colección Particular, Madrid.
Madrid 62, Santander 62.
227. La cerca. 196 1.
Óleo sobre lienzo.
61 x 54.
Círculo de Bellas Artes (Legado Juana Mordó).
Bilbao 61, Madrid 62, Santander 62, Washington 63.
228. Caballero medieval. 196 1.
Técnica mixta sobre lienzo. 65 x 50.,
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Roberto de Juan Valiente. Sevilla.
Madrid 62, Santander 62.
229. Toro en la barrera. 196 1.
Técnica mixta sobre lienzo.
80 x 70.
Colección Manuel Arce. Santander.
Bilbao 61, Madrid 62, Santander 62.
230. Forma en cuatro dimensiones. 1961.
Técnica mixta sobre lienzo.
Colección Víctor Merino "Riojano". Santander.
Bilbao 61, Madrid 62, Santander 62.
231. El espino. 1961.
Técnica mixta sobre lienzo,
100 x 70.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección O. Moliterno, Madrid.
Bilbao 61, Madrid 62, Washington 63, Madrid 92.
232. El punto sobre la i. (Homenaje a José Bergamin) . 1961.
Óleo sobre lienzo.
116 x 81.
Firmado ángulo inferior derecho.
Museo Patio Herreriaano, Valladolid.
Bilbao 61 Madrid 61, Washington 63, Huelva 72, Granada 77, Sofia 79, Andalucía
91, Madrid 92.

233. La hoz. 1961
 Técnica mixta sobre lienzo.
 61 x 50.
 Firmado ángulo inferior izquierdo
 Paradero desconocido. (Robado)
 Madrid 62, Santander 62, Huelva 72.
234. El toro júbilo . 1961.
 Óleo sobre lienzo.
 130 x 89.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección Hostal de San Marcos, León.
 Bilbao 61, Madrid 61. Santander 62. Washington 63, Madrid 92,
235. La sangre del toro. 1961.
 Óleo sobre lienzo.
 89 x 116
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Museo de Bellas Artes de Bilbao.
 Bilbao 61, Madrid 92.
236. Espacio de silencio. 1961.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 116 x 73.
 Transformado posteriormente en "Huelva".
 Madrid 62 y Santander 62.
 Ayuntamiento de Huelva.
237. Pequeño muro blanco. 1962.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 61 x 50.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Paradero desconocido. (Robado.)
238. Paisaje mineral II. 1962
 Técnica mixta sobre cartón.
 92 x 60.
 Colección José Antonio Domínguez Salazar, Madrid.
239. Mina gris. 1962.
 También titulado 'Bocamina'.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 95 x 114.
 Galería de Arte Internacional Sofia, Bulgaria.
 Washington 63, Huelva 72, Granada 77, Sofia 79, Madrid 92.

240. Líneas grises. 1962.
Técnica mixta sobre lienzo.
61 X 38.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Carmen González de Reyes, Madrid.
Madrid 61, Santander 62.
241. Planta quemada. 1962.
Técnica mixta sobre lienzo.
64 x 37.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Carmen González de Reyes. Madrid.
Madrid 62, Santander 62.
242. Formas en la barrera 1962.
Técnica mixta sobre lienzo.
130 x 87.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Antonio Vázquez, León.
Madrid 92.
243. Formas en la barrera. 1962.
Técnica mixta sobre lienzo.
55 x 46.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
Madrid 62, Santander 62, Washington 63.
244. Barrera de sombra. 1962.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 65.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección particular. Washington. EEUU.
Washington 63.
245. Color y configuración de España I. 1962
Pintura plástica sobre cartón.
64 x 50.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección herederos de Adela Caballero. Huelva.
Washington, 63.
246. Color y configuración de España II 1963.
Pintura plástica sobre cartón.
32 x 25.

Firmado ángulo superior derecho.

247. Color y configuración de España III 1963.
Técnica mixta sobre cartón.
32 x 25.
Firmado ángulo superior derecho.
248. Color y configuración de España IV. 1963.
Pintura plástica sobre cartón.
32 x 25.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
249. Color y configuración de España V. 1963.
Técnica mixta sobre cartón.
64 x 50.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Mariví Romero, Madrid.
250. Color y configuración de España VI. 1963.
Pintura plástica sobre cartón.
64 x 50.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Luis María Ansón. Madrid.
Washington 63.
251. Color y configuración de España VII. 1963.
Pintura plástica sobre cartón.
64 x 50.
Firmado ángulo inferior izquierda.
Antigua colección J. J. Sweney. Nueva York. EEUU.
Washington 63.
252. Color y configuración de España VIII. 1963.
Pintura industrial sobre cartón.
100 x 35.
253. Color y configuración de España IX. 1963
Óleo industrial sobre cartón.
64 x 50.
Firmado ángulo inferior derecha.
Washington 63.
254. Color y configuración de España X. 1963.
óleo industrial sobre cartón.
32 x 25.
Firmado ángulo inferior izquierdo.

255. Color y configuración de España XI. 1963.
 óleo industrial sobre cartón.
 32 x 25.
 Firmado ángulo superior izquierdo.
256. Color y configuración de España XII. 1963.
 óleo industrial sobre cartón.
 50 x 64
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección José Gómez Sicre.
 Washington 63.
257. Mesa de la serie "Color y configuración de España". 1963.
 Óleo industrial sobre cartón.
 32 x 25
 Firmado ángulo superior izquierdo.
 CMFTC.
258. Toro - plaza. 1963.
 Óleo industrial sobre cartón.
 100 x 70.
 Colección D'Olaberriague, Madrid.
259. Composición vertical que se bifurca. 1963.
 óleo industrial sobre cartón.
 100 x 70.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Transformado posteriormente con manchas de color.
 CMFTC.
260. Configuración vertical. 1963.
 Óleo industrial sobre cartón.
 100 x 70.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 CMFTC.
261. El muro. 1963.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 54 x 73.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección Chase Manhattan Bank. Nueva Cork, EEUU.
 Washington 63.

262. Mesa en Castilla. 1964.
 Técnica mixta sobre tabla.
 100 x 70.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 CMFTC.
 Sofia 79, Madrid 92.
263. Bodegón con frutos secos. 1967.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 73 x 100
 Firmado ángulo inferior dereglio.
 Colección Fierro Jiménez, Madrid.
264. Mujer con luna. 1967.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 100 x 73.
 Fmínado ángulo inferior derecho.
 Colección Fernando Durán, Madrid.
 Madrid 92.
265. Mujeres azules. 1967.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 61 x 50.
266. Figura enlunada I. 1967.
 Pintura plástica sobre cartulina.
 77 x 55.
 Firmado zona inferior izquierda.
 CMFTC
267. Figura enlunada 11. 1967.
 Pintura plástica sobre cartulia.
 77 x 55.
 Firmado zona inferior izquierda.
 CMFTC
268. Mujer - pan. 1967.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 92 X 60.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Galería de Arte Internacional. Sofia, Bulgaria.
 Granada 77, Sofia 79, Madrid 92.

269. Mujer con pozo. 1968.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 73.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Madrid, 1992.
Col. Fernando Durán, Madrid.
Madrid 92.
270. Nocturno del hueco. 1968.
Técnica mixta sobre conglomerado.
Colección herederos de José Luis Molina, Madrid.
271. La sangre de un poeta. 1968.
También llamado "Muerte de un poeta".
Técnica mixta sobre tabla.
95 x 95.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Galería de Arte Internacional. Sofía, Bulgaria.
Sofía 79.
272. Tres figuras enlunadas. 1968.
También llamada "Tres figuras horizontales".
Técnica mixta sobre lienzo
162 x 114.
Museo Rufino Tamayo. México D. F.
Madrid 70, Huelva 72, Madrid 92.
273. La disciplinaria. 1968.
Técnica mixta sobre lienzo.
146 x 88.
Firmado zona inferior izquierda.
Fundación Bartolomé March. Palma de Mallorca.
274. Kheops ya pirámide. 1968.
También llamada "Monumento a Kheops" y "La pirámide de Kheops".
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 65.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Madrid 70, Lisboa 73, Valladolid 73, Granada 77, Sofía 79, Andalucía 91, Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.

275. Rombo con formas minerales. 1968.
También titulado "Naturaleza herida".
Técnica mixta sobre lienzo.
92 x 63.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
Madrid 70, Valladolid 73, Granada 77, Madrid 92.
276. Luna de dos fríos. 1968.
Técnica mixta sobre lienzo.
84 x 105.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Carmen Pagadigorria de Zubiaga, Bilbao.
Madrid 1970, Madrid 1992.
277. Monedas sobre fondo rojo. 1968.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 81.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Santander Central Hispano, Madrid.
278. Grandes monedas sobre fondo rojo. 1968.
Técnica mixta sobre tabla.
Firmado ángulo superior derecho.
Fundación Santander Central Hispano, Madrid.
279. Vestigios planetarios. 1968.
Técnica mixta sobre lienzo.
81 x 100.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Gonzálo Menendez Pidal, Madrid.
Madrid 92.
280. La guerra es fango. 1968.
Técnica mixta sobre lienzo.
89 x 130.
Museo de la Solidaridad "Salvador Allende", Santiago de Chile.
Madrid 70.
281. Negro Orestes. 1968.
Técnica mixta sobre lienzo.
200 x 200.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Elio Berhanyer, Madrid.

Madrid 70, Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.

282. Los pozos han sido abandonados. 1968.
Técnica mixta sobre lienzo.
73 x 116.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Seguros "La Estrella", Madrid.
Madrid 92.
283. Siempre salpica la sange de los toros. 1968.
Técnica mixta sobre lienzo.
130 x 89.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Angel de las Heras. Madrid.
Madrid 70, Madrid 92.
284. Introducción a la madera. 1968.
Técnica mixta sobre lienzo.
70 x 70.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Salvador López de la Torre, Madrid.
Madrid 70. Huelva 72 y Madrid 92.
285. Cuando zumba el verano. 1968.
También llamado "Planeta deshabitado"
Técnica mixta sobre lienzo.
100 X100
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Madrid 92, Lisboa 02.
286. Oceana marina. 1968.
Técnica mixta sobre lienzo.
95 x 95.
CMFTC.
Madrid 70, Madrid 92, Lisboa 02.
287. La letra a. 1968.
También titulado "Paisaje onírico con la letra a"
Técnica mixta y óleo sobre lienzo.
61 x 50.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Alfaro, Madrid.
Valladolid 1973.
288. Luna negra sobre fondo azul. 1969.
Técnica mixta sobre lienzo.

65 x 54.

Firmado ángulo inferior derecho.

Fundación Rafael Alberti. El Puerto de Santa María, Cádiz.

289. El andaluz perdido. 1969.

Técnica mixta sobre lienzo.

100 x 81.

Firmado ángulo superior izquierdo.

Colección Pilar Citoler. Madrid.

Madrid 70, Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.

290. Mundo ardido. 1969.

Técnica mixta sobre tabla.

230 x 115.

Firmado ángulo inferior derecho.

Colección Hotel "Don Carlos", Marbella, Málaga.

Madrid 92.

291. Círculo de greda. 1969.

Técnica mixta sobre lienzo.

70 x 70.

Firmado ángulo inferior derecho.

Antigua colección Pedro Marroquin, Madrid.

Madrid, 1970.

292. Felipe IV en el pudridero. 1969.

Técnica mixta sobre lienzo.

100 x 100.

Firmado ángulo inferior derecho.

Colección Goodman Gallery. Johannesburgo, Sudáfrica.

Madrid 70.

293. Pensamiento circular. 1969.

Titulado en principio "El pensamiento circular de Mao" y "Círculo rojo"

Técnica mixta sobre lienzo.

95 x 72.

Antigua colección José Luis Molina Pozo, Madrid.

Madrid 70, Madrid 92.

294. El vilano. 1969.

Boceto de "Por la ardiente llanura amarfla".

Técnica mixta sobre lienzo.

65 x 54.

Firmado zona inferior derecha.

Colección Wolcoot, Lima, Perú.

Madrid 92.

295. Verte y no verte. 1969.
Técnica mixta sobre lienzo.
65 x 54.
Firmado ángulo superior derecho.
Colección Gárate, Madrid.
296. Oceana Marina. 1969.
Técnica mixta.
55 x 55.
Firmado ángulo superior derecho.
Colección Hernández de Arpe, Madrid.
297. Plomo como plata muerta. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
55 x 55.
Firmado ángulo superior derecho.
Colección Peque Gallardo. Madrid.
Madrid, 70.
298. La noche de los vencidos. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 81.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Petterson. EEUU.
Madrid 70.
299. Oceana Marina II. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 100.
Firmado ángulo inferior derecho.
300. Luto por un personaje desconocido. 1970.
También titulado "Agresión a la cal".
Técnica mixta sobre lienzo.
89 x 130.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
Madrid 70, Huelva 72, Lisboa 73, Valladolid 73, Granada 77, Sofía 79, Andalucía 91, Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.

301. La gran vigilia de 1936. 1970.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 100 x 100.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 CMFTC.
 Madrid 70, Huelva 72, Lisboa 73, Valladolid 73, Sofía
 79, Madrid 84, Andalucía 91, Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de
 Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.
302. La larga noche de Nazim Hikmet. 1970.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 162 x 130.
 Firmado zona inferior derecha.
 Colección Fundación Central Hispano, Madrid.
 Madrid 70, Granada 77, Sofía 79. Madrid 92, Alcalá de Henares 03.
303. Por la ardiente llanura amarilla (me acuerdo de Alberto Sánchez) 1970.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 146 x 114.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Fundación Santander Central Hispano, Madrid.
 Madrid 70, Huelva 72, Madrid 92.
304. A la tierra más pobre y dura. 1970.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 116 x 89.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección Antonio Vázquez. León.
 Madrid 70, Huelva 72. Lisboa 73, Valladolid 73, Madrid 92.
305. El sol negro de los campesinos andaluces. 1970.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 116 x 89.
 Firmado ángulo superior derecho
 Galería de Arte Internacional. Sofía, Bulgaria.
 Huelva 72, Lisboa 73. Valladolid 73, Granada 77, Sofía 79.
306. El crimen radiante que esconde la granada. 1970.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 55 x 55.
 Firmado zona inferior derecha.
 Colección particular, Madrid.

307. Sangriento Agamenón. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
93 x 60.
Firmado ángulo superior derecho.
Colección Olga Moliterno, Madrid.
Madrid 70, Madrid 92.
308. Piedra de tormentas. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
55 x 55.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Amalia Alfaro, Madrid.
Madrid 70.
309. Cuando zumba el verano. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
55 x 55.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Fundación Bartolomé March. Palma de Mallorca.
Madrid 70.
310. Retrato orográfico de P. Neruda. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
65 x 65.
Firmado ángulo superior izquierdo.
Fundación Pablo Neruda "La Chascona". Santiago de Chile.
311. Lejana Isla Negra. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
55 x 55.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Patterson. San Diego EEUU.
312. Blanco Ulises. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 X 100.
Firmado ángulo superior izquierdo.
Colección Peque Gallardo.
Madrid 70.
313. Ruedo Ibérico. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 X 100.
Colección Juan Lladó
Madrid 92.

314. Superficie abrasada. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
48 x 40.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Luis Serrano, Madrid.
Madrid 92.
315. Segmento circular. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 X 100.
Colección Ana Castor, Madrid.
Madrid 70.
316. Cuatro círculos. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
55 x 55.
Museo A. M. Campoy. Cuevas de Almanzora, Almería.
317. Muro de sombras, muro infranqueable. 1970.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 100.
Fundación Santander Central Hispano, Madrid.
318. Núcleo solar. 1971.
También llamado "Signo negro sobre fondo rojo y plata"
Técnica mixta sobre lienzo.
146 x 114.
Firmado ángulo inferior derecho.
Fundación Juan March, Madrid.
Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.
319. Mundo ardido. 1971.
Técnica mixta sobre lienzo.
61 x 50
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Enrique Blanco. Madrid.
320. La sangre quema más que el oro. 1971.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 100.
Colección herederos del Dr. G. Duarte, Madrid.

321. Anti -Atlas. 1971.
Técnica mixta sobre tabla.
115 x 96.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
Lisboa 73, Valladolid 73, Granada 77, Madrid 84, Madrid 92, Lisboa 02,
Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York
03, Alcalá de Henares 03.
322. Construcción con maderas quemadas I. 1971.
Técnica mixta sobre madera.
100 x 100.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
323. Construcción con maderas quemadas II. 1971.
Técnica mixta sobre madera.
100 x 200.
Museo de Arte Internacional . Sofia, Bulgaria.
Huelva 72, Lisboa 73, Sofia 79, Madrid 92
324. Resquebrajaduras solares. 1971.
Técnica mixta sobre lienzo.
70 x 70.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Miguel Ángel Cortés.
Lisboa 73, Valladolid 73, Madrid 92.
325. Epidauro. 1971.
Técnica mixta sobre tabla.
80 x 80.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Lisboa 73, Valladolid 73, Madrid 92.
326. Retrato de María Femada Thomas de Carranza y su perro Hukako pintado a la manera de 1935. 1971.
Óleo sobre lienzo.
116 x 89.
Firmado zona inferior derecho.
CMFTC.
Sofia 79, Madrid 92.

327. Círculo roto. 1972.

Técnica mixta sobre lienzo.

146 x 89.

Firmado ángulo inferior derecho.

CMFTC.

Huelva 72, Lisboa 73, Granada 77, Madrid 84, Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.

328. Heraklion 1972.

Técnica mixta sobre tabla.

55 x 45.

Firmado ángulo superior derecho.

Colección Felix Adelantado, Zaragoza.

Huelva 72, Lisboa 73, Madrid 92.

329. La paloma. 1972.

Técnica mixta sobre tabla.

70 x 70.

Firmado ángulo inferior izquierdo.

CMFTC.

Lisboa 73, Sofia 79, Madrid 92.

330. Gibraltar 1972.

Técnica mixta sobre lienzo.

55 X 55.

Firmado ángulo inferior derecho.

Antigua colección Fernández Brasso, Madrid.

331. Máquina raptaplanetas 1972.

Técnica mixta sobre tabla.

146 x 114.

Firmado zona inferior derecha.

Colección MNCARS. Madrid.

Granada 77, Sofia 79, Madrid 92, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.

332. Polo lunar. 1972.

Técnica mixta sobre lienzo.

55 x 55.

Firmado ángulo inferior izquierdo.

Antigua colección Ramón Esparza, Navarra.

Valladolid 73.

333. Ejes de fricción. 1972.
Técnica mixta sobre lienzo.
146 x 89.
Firmado, ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Madrid 84, Zaragoza 86, Madrid 92.
334. Medea en Peñarroya 1972.
Técnica mixta sobre lienzo.
130 x 162.
CMFTC.
Lisboa 73, Sofia 79, Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86,
Madrid 92.
335. Los márgenes del tiempo. 1972.
También titulado "Perito en lunas"
Técnica mixta sobre lienzo.
162 x 162.
Firmado, ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Lisboa 73, Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Andalucía 91, Madrid 92.
336. Buzo ciego. 1972.
Técnica mixta sobre lienzo.
172 X 172.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
Lisboa 73, Granada 77, Madrid 84. Huelva 86, Zaragoza 86, Andalucía 91, Madrid 92.
337. Planeta clandestino. 1972.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 100.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Lisboa 73, Granada 77, Sofia 79, Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Madrid 92,
Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02,
Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.
338. Envoltorio explosivo. 1972.
Técnica mixta sobre lienzo.
130 x 162.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.

Lisboa 73, Valladolid 73, Granada 77, Sofia 79, Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86,
Madrid 92.

339. Agua estancada. 1972.
Técnica mixta sobre cartulina en tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo superior derecho.
Colección J. González de Mendoza, Madrid.
340. Intento de signos. 1972.
Técnica mixta/cartulina en tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo superior derecho.
Colección González de Mendoza, Madrid.
341. La madera perdida. 1972.
Técnica mixta/cartulina sobre tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección González de Mendoza, Madrid.
342. Ulises sumergido. 1972.
Técnica mixta sobre tabla.
65 x 54.
Firmado, ángulo inferior izquierdo.
Colección particular. Oporto Portugal.
343. La tormenta. 1972.
Técnica mixta/cartulina en tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo superior izquierdo.
Antigua colección Marquesa de Ynguanzo, Madrid.
344. Presagios. 1972.
Técnica mixta sobre lienzo.
92 x 60.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección D. Hernández Gil, Madrid.
Lisboa 73, Valladolid 73, Granada 77, Sofia 79, Madrid 92.
345. Comunicación visiva. 1972.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 100.
Firmado, ángulo inferior derecha.
Colección Antonio Vázquez. León.
Huelva 72, Lisboa 73, Madrid 92.

346. Piedras para aplastar lagartos. 1972.
Técnica mixta sobre tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo inferior derecho.
Antigua colección Santiago Amón, Madrid.
347. El canal de Corinto. 1972.
Técnica mixta sobre tabla.
100 x 70.
Firmado, ángulo superior derecho.
Colección Calvo Hemando, Madrid.
Madrid 92.
348. Emisión al infinito. 1972.
Técnica mixta sobre tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Michel Tapié. Centro de Investigaciones Estéticas
Turín. Italia
Valladolid 73.
349. Signos del frío 1972.
Técnica mixta sobre tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo superior izquierdo.
Colección Paricular Madrid.
Lisboa 73, Madrid 84, Madrid 92.
350. La espalda del mundo. 1972.
Técnica mixta sobre tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección J. Bengoechea, Santander.
351. Vibración orgánica. 1972.
Técnica mixta sobre tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Valladolid 73.
352. La acusación. 1972
Técnica mixta sobre tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo inferior derecho.

CMFTC.
Valladolid 73.

353. El dedo de Julio Veme. 1972.
 Técnica mixta en cartón sobre tabla.
 100 x 70.
 Firmado ángulo superior izquierdo.
 Colección herederos de Raúl Chavarri, Madrid.
 Valladolid 73.
354. Sonido del día. 1972.
 Técnica mixta en cartón sobre tabla.
 100 x 70.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección Guillermo Tena, Madrid.
355. Sonido de la noche. 1972.
 Técnica mixta en cartón sobre tabla.
 100 x 70.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección Guillermo Tena. Madrid.
356. Andrea de los Tupamaros. 1972.
 Técnica mixta sobre cartón sobre tabla.
 100 x 70.
 Valladolid 73.
 CMFTC
357. Residencia en el agua. 1972.
 Técnica mixta sobre tabla.
 100 x 70.
 Huelva 72, Lisboa 73, Valladolid 73, Madrid 92.
358. El desterrado. 1972.
 Técnica mixta en cartulina sobre tabla.
 100 x 70.
 Firmado ángulo superior izquierdo.
 CMFTC.
 Lisboa 73, Valladolid 73, Sofia 79, Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.
359. Hukako en la noche se convierte en búho. 1972.
 Técnica mixta sobre tabla.
 70 x 50.
 Firmado ángulo superior derecho.
 CMFTC.
 Huelva 72, Lisboa 73, Sofia 79, Madrid 92

360. Lugar donde se forman los huracanes. 1972.
Técnica mixta en cartón sobre tabla.
100x 70
Firmado ángulo superior derecho.
Colección Nicolás Mac Aulan. EEUU.
Valladolid 73.
361. Generador de violencia. 1972.
Técnica mixta sobre lienzo.
146 x 89.
Colección Ernesto González de Mendoza, Madrid.
362. Ximatos. 1972.
Técnica mixta en cartón sobre madera.
100 x 70.
Valladolid 73
363. Laminación de acero. 1972.
Técnica mixta sobre lienzo.
65 x 65.
Firmado ángulo inferior izquierdo
Antigua colección Rof Carballo, Madrid.
364. Luminoso fruto. 1972.
Técnica mixta sobre tabla.
70 x 70.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección herederos de Antolín de Santiago, Valladolid.
Valladolid 73.
365. Mundo de plomo. 1972.
Técnica mixta sobre tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Luis María Ansón, Madrid.
Lisboa 73, Valladolid 73, Madrid 84, Madrid 92
366. Polo volcánico. 1972.
Técnica mixta sobre lienzo.
55 x 55.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección E. González de Mendoza., Madrid.
367. Cama para mundos. 1972.
Técnica mixta en cartulina sobre tabla.

70 x 50.
Firmado ángulo inferior derecho.
Valladolid 73.

368. Mundo sumergido.1973.

Técnica mixta sobre lienzo.
Colección Mila Izaguirre. Alcoy, Alicante.

369. Itaka. 1973.

Técnica mixta sobre tabla.
130 x 97.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Lisboa 73, Valladolid 73, Granada 77, Sofia 79, Madrid 84, Huelva 86, Madrid 92,
Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02,
Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.

370. La disgregación de Sagitario. 1973.

También titulado "Tren de rodaje".
Técnica mixta sobre lienzo.
97 x 195.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Ayuntamiento de Huelva.
Valladolid 73, Sofia 79, Huelva 86, Madrid 92.

371. Movimiento infinito. 1973.

Técnica mixta en cartulina sobre tabla.
70 x 50.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.

372. Órbitas concéntricas. 1973.

Técnica mixta en cartulina sobre tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.

373. Mundo abisal. 1973.

Técnica mixta en cartulina sobre tabla.
100 x 70.
Museo de Arte Moderno, Tenerife.

374. Día nada. 1973.

Técnica mixta en cartulina sobre tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo superior derecho.

Fundación Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, Madrid.
Valladolid 73.

375. Círculo y pájaro. 1973.
Técnica mixta sobre lienzo.
55 x 55.
Colección Alberto Egea, Huesca.
376. Seísmo. 1973.
Técnica mixta en cartulina sobre tabla.
70 x 100.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección R. Tojo, Madrid.
Valladolid 73.
377. Ra. 1973.
Técnica mixta sobre tabla.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC
378. Cópula astral. 1973.
También llamado "Integración astral".
Técnica mixta sobre lienzo.
55 x 46.
Firmado, ángulo inferior derecho.
Colección Enrique Mora Mallo. Madrid.
Valladolid 73.
379. Luna de secano. 1973.
Técnica mixta sobre lienzo.
73 x 60.
Antigua colección Rodríguez Viña. Madrid.
Valladolid 1973.
380. Un fantasma recorre el inundo. 1972.
También titulado "Niktos",
Técnica mixta en cartulina sobre madera.
100 x 70.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Valladolid 73, Granada 77, Sofia 79, Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Madrid 92.
381. Luz refleja. 1973.
Técnica mixta sobre lienzo.
54 x 46.
Colección Hemández de Arpe, Madrid.
Valladolid 73.

382. Círculo ventral. 1973.
Técnica mixta sobre lienzo.
54 x 54.
Firmado inferior derecho.
Colección Carmina Macein, Madrid.
Valladolid 73.
383. Maquinismo. 1973.
Técnica mixta en cartulina sobre tabla.
70 x 100.
CMFTC.
384. El ojo de Dios. 1973.
Técnica mixta sobre lienzo.
73 x 100.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Jaime Torrabadella. Marbella, Málaga.
Valladolid 73.
385. Nadir. 1973.
Técnica mixta sobre lienzo.
61 x 50.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Jaime Torrabadella. Marbella, Málaga.
Valladolid 73, Madrid 92.
386. Reloj de sombra. 1973.
Técnica mixta en cartulina sobre tabla.
100 x 70.
Paradero desconocido.
Valladolid 73.
387. La luz del toro. 1973.
Técnica mixta en cartulina sobre tabla.
100 x 70.
Colección particular Sevilla.
Valladolid 73.
388. Cometa rojo. 1973.
Técnica mixta sobre lienzo.
130 x 162.
Firmado ángulo inferior derecho.
Antigua colección J. Ceppi, París.

389. Planeta Eco. 1973.
Técnica mixta en cartulina sobre tabla.
100 x 70.
Firmado, ángulo inferior derecho.
Colección Hernández de Arpe, Madrid.
Valladolid 73.
390. Caja sodomática. 1973.
Técnica mixta en cartulina sobre tabla.
100 x 70.
Firmado ángulo inferior derecho.
Museo Municipal. Madrid.
Valladolid 73.
391. Despojos solares. 1973.
Técnica mixta en cartulina sobre tabla.
70 x 50.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección herederos Laín, Madrid.
392. El quejido. 1974.
Técnica mixta sobre lienzo.
61 x 50.
Colección José Luis González Sobral. Santiago de Compostela.
393. Encuentro de tormentas. 1974.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 100.
CMFTC.
Granada 77, Sofia 79, Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Andalucía 91, Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.
394. La noche. 1974.
Técnica mixta sobre tabla.
46 x 38.
Firmado por detrás.
Granada 77, Madrid 92.
395. Cunfuso, esplendor. 1974.
Técnica mixta sobre lienzo.
130 x 162.
Colección Manuel Quintana Ferguson. Marbella, Málaga.
Madrid 92.

396. Toros en Castilla. 1974.
También titulado "La línea roja" o "Viento en Castilla".
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 100.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
Sofía 79, Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Andalucía 91, Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.
397. Diámbulo. 1974
Técnica mixta sobre lienzo.
55 x 45.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Fernando Calderón, Madrid.
398. Bomba de napalm. 1974
Técnica mixta sobre lienzo.
40 x 40.
Colección particular, Florencia.
399. Ceniza luminosa. 1974.
Técnica mixta sobre tabla.
41 x 33.
Fundación Rafael Alberti, Puerto de Santa María, Cádiz.
400. Horizonte rojo. 1975.
También titulado "Horizonte Vietcong"
Técnica mixta sobre lienzo.
200 x 200.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
Granada 77, Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.
401. Hondero imposible. 1975.
Técnica mixta sobre tabla.
46 x 38
Colección particular, Madrid.
402. La rata del Pacífico. 1975.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 73.
Firmado ángulo inferior izquierdo.

Colección T. Sacristán. Madrid.
Madrid 84, Huelva 86, Madrid 92.

403. Tormenta sobre el río. 1975.
Técnica mixta sobre lienzo.
61 x 50.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Javier López de Toledo. Madrid.
Granada 77, Sofía 79, Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Madrid 92.
404. La línea azul 1975.
Técnica mixta sobre lienzo.
61 x 50.
Firmado por detás.
CMFTC.
405. Espacio deshabitado. 1975.
También llamado "Estancia deshabitada".
Técnica mixta sobre lienzo.
162 x 162.
Firmado zona inferior izquierda.
CMFTC.
Granada 77, Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Andalucía 91, Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02, Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03, Alcalá de Henares 03.
406. Interior deshabitado. 1975.
Boceto de "Espacio deshabitado".
Técnica mixta sobre tabla.
Antigua colección Moreno Galván.
407. Carta lacrada. 1975.
Técnica mixta sobre tabla.
37 x 29.
Colección particular.
408. Ainadamar. 1975.
Técnica mixta sobre lienzo.
61 x 50.
Colección particular, Madrid.
409. Pavana para una infanta difunta. 1975.
Técnica mixta sobre tabla.
88 x 68.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Petter Bettle. Marbella, Málaga.

Sofia 79, Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza, 86, Andalucía 91, Madrid 1992, Lisboa 02.

410. Carbón. 1975.
Técnica mixta sobre lienzo.
93 x 73.
Colección arquitecto José Antonio Domínguez, Madrid.
411. Paisaje del calor I. 1975.
Técnica mixta sobre tabla.
37 x 41.
CMFTC.
412. Paisaje del calor II. 1975.
Técnica mixta sobre tabla.
37 x 41.
CMFTC.
413. Impacto de un tiro I. 1975.
Técnica mixta sobre lienzo.
61 x 65
Colección herederos de Santiago Galindo, Madrid.
414. Impacto de un tiro II. 1975.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 100.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Fundación Santander Central Hispano. Madrid.
Madrid 92.
415. Día lunes. 1975.
Técnica mixta sobre lienzo.
100 x 100.
Firmado ángulo inferior derecho
Colección Caja de Ahorros de la Inmaculada. C.A.I. Zaragoza.
Granada 77, Sofia 79, Madrid 84, Huelva 86 y Madrid 92.
416. Fenómeno atmosférico. 1975.
Técnica mixta sobre lienzo.
65 x 65.
Colección Helga de Alvear. Madrid.
417. El camino. Homenaje a Antonio Machado. 1975.
Técnica mixta sobre tabla.
65 x 50.
Antigua colección Luis Fernández Cueva. Marbella, Málaga.
418. Septiembre. 1975.

Técnica mixta sobre lienzo.
65 x 65.
Colección Ángel Martínez, Madrid.

419. Solidaridad, 1975 .
Técnica mixta sobre tabla.
42 x 32.
Colección Sánchez Covisa. Madrid.
Madrid 92.

420. S C B S. 1975.
También titulado "Letras".
Técnica mixta sobre tabla.
20 x 17.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Granada 77, Madrid 92.

421. Vigencia del recuerdo. 1975.
Técnica mixta sobre madera.
54 x 65.
Colección Particular, Madrid.

422. Signo secreto. 1975.
Técnica mixta sobre tabla,
40 x 30.
Colección Particular, Madrid.

423. El ojo testimonio. 1975.
Técnica mixta sobre tabla.
30 x 23.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección Julia Mera. Madrid.
Granada 77, Madrid 92.

424. El padre de El Greco. 1975.
Técnica mixta sobre tabla.
40 x 34.
Colección Dr. Vela. Madrid.

425. Sed de incendios. 1975.
Técnica mixta sobre tabla.
32 x 26.
Colección Enrique Blanco. Madrid.

426. Retrato de P. N. 1975

Técnica mixta sobre tabla.
22 x 19.
Firmado por detrás.
CMFTC.
Zaragoza 86, Madrid 92.

427. El gallo crisis. 1975.
Técnica mixta sobre lienzo.
55 x 46.
Colección Navacerrada, Madrid.
428. El pájaro qué I. 1975.
Técnica mixta sobre tabla.
20 x 21.
Firmado por detrás.
CMFTC.
Zaragoza 86, Madrid 92.
429. El pájaro qué II. 1975.
Técnica mixta sobre tabla.
46 x 55.
Colección Solana. Madrid.
430. La turquesa. 1975.
Técnica mixta sobre tabla.
18 x 19.
Colección José Luis López Vázquez. Madrid.
Madrid 92.
431. La sogá. 1975.
Técnica mixta sobre tabla.
Colección Woolcot. Lima, Perú.
432. Quiero gritar contigo. 1976.
Técnica mixta sobre lienzo.
73 x 54.
CMFTC.
Granada 77, Huelva 86, Zaragoza 86, Lisboa 02.
433. Doble mundo. 1976.
Técnica mixta sobre lienzo.
150 x 250.
Fundación Telefónica, Madrid.
Madrid 92.
434. Doble espacio con signo negro. 1976.

Técnica mixta sobre madera.

130 x 89.

Firmado ángulo inferior derecho.

Fundación Santander Central Hispano, Madrid.

Madrid 92, Alcalá de Henares 03.

435. Doble nudo. 1976.
 Técnica mixta sobre tabla.
 43 x 31.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Colección Fernando Sánchez Gamazo. Madrid.
 Madrid 92.
436. Tíbet. 1976.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 76 x 26.
 Firmado por detrás.
 CMFTC.
 Granada 77, Huelva 86, Zaragoza 86, Madrid 92.
437. Huelva. 1976.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 116 X 73.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 Ayuntamiento, de Huelva.
 Madrid 84, Huelva 86, Andalucía 91, Madrid 92, Lisboa 02, Montevideo 02,
 Santiago de Chile 02, Asunción 02, Buenos Aires 02, Nueva York 03,
 Alcalá de Henares 03.
438. Tierra y signo. 1976.
 Técnica mixta sobre tabla.
 40 x 48.
 Antigua colección Luis Serrano, Madrid.
 Madrid 92.
439. Eslabón luminoso. 1976.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 61 X 50.
 Colección Francisco Mufloz. Madrid.
440. Libertad. 1976.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 130 x 89
 Museo de la Solidaridad "Salvador Allende". Santiago de Chile.
441. Corta mineral. 1976
 Técnica mixta sobre tabla.
 45 x 33.
 Firmado ángulo inferior izquierdo.
 Colección Laboratorios Alter, Madrid.

442. Desarrollo vegetal 1976.
Técnica mixta sobre tabla.
22 x 16.
Colección Enrique Mora Mallo. Madrid.
Madrid 92.
443. Geografía infructuosa. 1976.
Técnica mixta sobre lienzo.
50 x 61.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección particular, Madrid.
444. Floración roja. 1976.
Técnica mixta sobre tabla.
50 x 34.
Antigua colección Ellsworth Steinberg. Baltimore, Illinois. EEUU.
445. Espiral. 1976.
Técnica mixta sobre lienzo.
72 x 72.
Colección Antonio Gala, Madrid.
446. La cabra. 1976.
Técnica mixta sobre tabla.
35 x 25.
Colección particular. Granada.
447. Crepusculario. 1976.
Técnica mixta sobre tabla.
44 x 35
Colección particular, Madrid.
448. El tesoro de los incas. 1976.
Técnica mixta sobre tabla.
35, 5 x 25, 5.
Colección Mila Santonja. Alcoy, Alicante.
449. Amanecer. 1976.
Técnica mixta sobre tabla.
33 x 41.
Colección particular, León.
450. Construcción con círculo rojo. 1976.
Técnica mixta sobre tabla.
160 x 100.

Firmado ángulo inferior derecho.
Museo Atrium. Vitoria. (Antigua colección Steinberg, Illinois. EEUU)

451. Cuarenta años de silencio . 1976.

Óleo sobre lienzo.
60 x 72.
Firmado ángulo inferior derecho
Galería de Arte Internacional. Sofía, Bulgaria.
Sofía 79.

452. Retrato de Femanda . 1976.

Óleo sobre lienzo.
54 x 40.
Firmado zona inferior derecha.
CMFTC.
Sofía 79, Madrid 92.

453. Signo negro sobre amarillo. 1977.

Técnica mixta sobre lienzo.
73 x 60.
Firmado ángulo inferior izquierdo
Colección particular, Madrid.
Sofía 79, Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Andalucía
91 y Madrid 92.

454. El caballete. 1977.

Técnica mixta sobre tabla
65 x 54.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Budd Brothers. Nueva York. EEUU.

455. El paño amarillo. 1977.

Técnica mixta sobre tabla.
73 x 73.
Colección Víctor Márquez Reviriego, Madrid.

456. Barco perdido. 1977

Técnica mixta sobre tabla.
21, 5 x 40.
Colección particular. Granada.

457. Marisma roja. 1977.

Técnica mixta sobre tabla.
31 x 34, 5.

458. Avión siniestrado. 1977.

Técnica mixta sobre tabla.

58 x 68.

Museo de Arte Contemporáneo. Managua, Nicaragua.

459. Despojo marítimo. 1977.
Técnica mixta sobre tabla.
61 x 34, 5.
Colección herederos de la Marquesa de Llanzol. Madrid.
460. Fósiles. 1977.
Técnica mixta sobre tabla.
30 x 45.
Colección Herederos de Plácido Duarte. Madrid.
461. Tronco de árbol. 1977.
Técnica mixta sobre tabla.
40 x 29.
Colección Tita Meras. Madrid.
462. Figura nocturna. 1977.
Técnica mixta sobre tabla.
28 x 22, 5.
Colección González Sobral. La Coruña.
463. Paño tendido. 1977.
Técnica mixta sobre tabla.
40 x 29.
Colección Carmen Benedet, Oviedo.
464. Ventana en Roma 1977.
Técnica mixta sobre tabla .
37 x 29.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
Colección Enrique Mora, Madrid.
Madrid 92.
465. Toril. 1977.
Técnica mixta sobre tabla.
28 x 22, 5.
Colección particular. Granada.
466. La puerta. 1977.
Técnica mixta sobre lienzo.
40 x 26.
Colección particular, Madrid.
467. Neruda calcáreo. 1978.
Técnica mixta sobre lienzo.
146 x 89.

CMFTC.

Sofía 79, Andalucía 91, Madrid 92.

468. Agua estancada. 1978.

Técnica mixta sobre tabla.

26 x 35, 5.

Firmado por detrás.

CMFTC

Zaragoza 86, Madrid 92.

469. Retrato de María Fernanda Thomas de Carranza. 1978.

Óleo sobre lienzo.

100 x 73.

Firmado ángulo inferior izquierdo.

CMFTC.

470. Círculos múltiples. 1979.

Técnica mixta sobre lienzo.

61 x 50.

Colección Baena, Huelva.

471. Ayer era tarde. Homenaje a Visconti. 1979.

Técnica mixta sobre lienzo.

130 x 97.

Museo de Arte Internacional. Sofía, Bulgaria.

472. Retrato de M. F. con Hukako. 1980.

Óleo sobre lienzo.

Firmado ángulo superior izquierdo.

CMFTC, Marbella, Málaga.

473. Antártida. 1979.

Técnica mixta sobre tabla.

100 x 70.

Firmado zona inferior derecha.

Colección Agencia EFE, Madrid.

474. La Roca. 1979.

Técnica mixta sobre tabla.

Museo de Arte Internacional. Sofía, Bulgaria.

475. Inútil geometría. 1981.

Técnica mixta sobre lienzo.

195 x 114.

Firmado zona inferior derecha.

CMFTC.

Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Andalucía 91, Madrid 92.

476. Ala sin voz. 1981.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 162 x 114.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 CMFTC
 Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86 y Madrid 92.
477. Esperando abril. 1981.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 146 x 97.
 Firmado ángulo inferior derecho
 Colección particular. Rabat, Marruecos.
 Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Madrid 92.
478. Escritura. 1982.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 92 x 60.
 Firmado ángulo inferior derecho.
 CMFTC.
 Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Madrid 92.
479. Cherno More (Mar Negro). 1982.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 146 x 114.
 Firmado, ángulo inferior derecho.
 Colección Oberholzer Pecino. Zurich (Suiza).
 Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Madrid 92.
480. Pájaro herido. 1982.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 61 x 50
 Firmado, ángulo inferior derecho.
 CMFTC.
481. Paisaje con línea azul. 1982.
 Técnica mixta sobre lienzo.
 Colección J. M. Garrido, Madrid.
482. Toro encajonado. 1983.
 Acrílico sobre cartón.
 59 x 51.
 Firmado ángulo inferior derecho y titulado ángulo inferior izquierdo.
 CMFTC.
 Huelva 86, Zaragoza 86, Madrid 92.

483. El puente. 1984.
Óleo sobre lienzo.
116 x 100.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
Madrid 84, Huelva 86, Zaragoza 86, Andalucía 91, Madrid 92.
484. El puerto. 1986.
Técnica mixta sobre lienzo.
73 x 60.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
485. Bandera de nadie. 1987.
Técnica mixta sobre lienzo.
146 x 97.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Andalucía 91, Madrid 92, Lisboa 02.
486. Espacio con signos. 1988.
Técnica mixta sobre lienzo.
162 x 114.
CMFTC.
Andalucía 91, Madrid 92, Lisboa 02.
487. Doble dirección. 1988.
Técnica mixta sobre lienzo.
92 x 76.
Firmado ángulo inferior izquierdo.
CMFTC.
Andalucía 91, Ruedo Ibérico 91, Madrid 92.
488. Cesta de frutas. 1988.
Técnica mixta sobre lienzo.
92 x 76.
Firmado ángulo inferior derecho.
Colección C. Luca de Tena. Córdoba.
489. El eco. 1989.
Acrílico sobre tabla.
61 x 50.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Madrid 92.

490. Cerca del infinito. 1989.
Técnica mixta sobre lienzo.
81 x 61.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
491. La memoria no es nostalgia. 1990.
Óleo sobre lienzo.
60 x 60.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Andalucía 91, Madrid 92.
492. Después del verano. 1990.
Técnica mixta sobre lienzo.
80 X 80.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Andalucía 91, Madrid 92.
493. Algo camina hacia el infinito. 1990.
Técnica mixta sobre lienzo.
162 x 130.
Firmado ángulo inferior derecho.
CMFTC.
Andalucía 91, Madrid 92, Madrid 00, Lisboa 02.

Murales

El toreo medieval. 1959.

Óleo sobre lienzo.

1100 x 250.

Realizado para el Trasatlántico "Cabo San Vicente"

Colección Pila Bilimori. Boinbay.

El toreo romántico. 1959.

Óleo sobre lienzo.

1100 x 250.

Realizado para el Trasatlántico "Cabo San Vicente".

Colección Pila Bilimori. Bombay.

El toreo actual. 1959.

Óleo sobre lienzo.

1100 x 250.

Realizado para el Trasatlántico "Cabo San Vicente".

Colección Pila Bilimori. Bombay.

Sin título. 1963.

Mural cerámico.

Parador Nacional de Nerja, Málaga.

Sin título. 1964.

Técnica mixta sobre tabla.

Firmado ángulo inferior derecho.

Hospital Virgen de la Vega, Salamanca.

Sin título. 1965.

Mural cerámico y bajorrelieves.

Iglesia de Guadajoz. Carmona, Sevilla.

La noche de la partida. 1967.

Técnica mixta sobre tabla.

230 x 1100.

Firmado ángulo inferior derecho.

Diputación Provincial de Huelva.

Huelva 72, Madrid 92.

Monedas. 1967.

Técnica mixta sobre tabla.

200 x 400.

Firmado ángulo superior derecho.

Caja provincial de Ahorros "El Monte". Sevilla.

Sin título. 1967.

Caja Provincial de Ahorros “El Monte”, Huelva.

Ilustraciones de Libros

AUTORES VARIOS

- *Laureados*. Fermín Bonilla. Madrid, 1939. (Dos dibujos)
- *Homenaje a Antonio Machado*. Partido Socialista Obrero Español. Madrid, 1979. (Un guache)
- *Homenaje a Antoñete*. Torremanrique publicaciones. Madrid, 1982. (Una témpera).
- *María Teresa León*. Junta de Castilla y León. Valladolid 1987. (Un dibujo) .

BARROS, José Luis.

- *Libro de los amigos*. Do Castro. Sada. La Coruña. 1990. (Un dibujo)

BENÍTEZ, Manuel.

- *Cuando pasa el toro*. Ediciones Clan. Madrid, 1952. (Seis ilustraciones)

BERGAMÍN, José.

- *Al Toro*. Edición Hispánica de Bibliofilia. Madrid, 1983. (Veinte Aguafuertes).

CABALLERO, José.

- *Cuadernos de Huelva*. Diputación Provincial de Huelva. Huelva, 1985. Prólogo de Rafael Alberti. (Dibujos)

CABALLERO BONALD, José Manuel.

- *Memoria de poco tiempo*. Cultura Hispánica. Madrid, 1954. (Cuatro ilustraciones)

CAMARGO, Manuel Iván.

- *La paz desatendida*. Aguilar, Madrid, 1965. (Portada)

CARRANZA, Eduardo.

- *Canciones para iniciar una fiesta. Poesía en verso, 1935 - 1936*. Cultura Hispánica. Madrid, 1953. (Cuatro ilustraciones).

CUADROS, Juan José.

- *Los últimos caminos*. Hiperión. Madrid, 1984. (Portada)

DIEGO, Gerardo.

- *Biografía incompleta*. Cultura Hispánica. Madrid, 1953. (Cuatro ilustraciones)

FERNÁNDEZ CID, Antonio.

- *Músicos que fueron nuestros amigos*. Editora Nacional, Madrid, 1967. (Portada)

FOXÁ, Agustín de.

- *Madrid de Corte a checa*. Librería Internacional. San Sebastián, 1939. (Portada y retrato del autor)

GARCÍA LORCA, Federico.

- *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Cruz y Raya. Madrid, 1935. (Tres ilustraciones)

GARCÍA OSUNA, Carlos

- *Los ojos habitados*. Colina Ediciones. Palma de Mallorca. 2002. (Un dibujo)

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón.

- *Escaleras*. Cruz y Raya. Madrid, 1935. (Cuatro ilustraciones)

GÓMEZ Y MÉNDEZ, JOSÉ MANUEL.

- *Antología del cuento literario en Huelva*. Editorial Gómez y Méndez, Moguer, Huelva, 1972.(Portada)

HAVEL, VACLAV.

- *La tentación*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1990. (Una témpera)

HERNÁNDEZ, Miguel.

- *Prosas líricas y aforismos*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1986

HIERRO, José.

- *Quinta del cuarenta y dos*. Cultura Hispánica. Madrid, 1952. (Cuatro ilustraciones)

LAÍN ENTRALGO, Pedro.

- *La Historia Clínica*. Ediciones del CSIC. Madrid, 1950. (Tres ilustraciones)

LEVICHEV, Liubomir.

- *La séptima muerte*. Edit. Xristo G. Danov. Sofía, Bulgaria. 1989. (La portada).

LLOVET, Enrique.

- *Magia y milagro de la poesía popular*. Editora Nacional. Madrid, 1956. (Doce dibujos)

MARTÍNEZ NADAL, Rafael.

- *Federico García Lorca*. Casaruiego. Madrid, 1992. (Dos ilustraciones)

MONTGOMERY, David.

- *El control obrero en EEUU*. Editorial Ministerio de Trabajo. Madrid.1985 (Portada).

MOREIRO, José María.

- *Guiomar un amor imposible de Machado*. Espasa Calpe. Madrid, 1980. (Retrato a línea de Machado)

NARBONA, Francisco y GARCÍA RAMOS, Antonio.

- *Ignacio Sánchez Mejías*. Espasa Calpe. Madrid, 1988. (Tres ilustraciones)

NERUDA, Pablo.

- *Oceana*. Ediciones de bibliofilia “Tiempo para la alegría” .Editorial Casariego. Madrid, 1971. (Quince litografías)
- *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. M. Montal. Madrid, 1979. (Un aguafuerte)

NEVILLE, Edgar.

- *El naufragio*. Angel Cafarena. Publicaciones “El Guadalhorce”. Málaga 1964 (Dos ilustraciones y una viñeta).
- *Amor huido*. Taurus. Madrid. 1965.(Tres ilustraciones y un retrato a línea).

PANERO, Leopoldo.

- *Escrito a cada instante*. Cultura Hispánica. Madrid, 1949. (Cuatro ilustraciones)

RIDRUEJO, Dionisio.

- *Poemas a la piedra*. Editora Nacional. Madrid. 1942 (8 dibujos)
- *Plural* . Papeles de Son Armadans. (Edición de bibliofilia). Palma de Mallorca, 1978. (Diez aguafuertes)

RILKE, Rainer María.

- *Poemas de la rosa. Homenaje a R.M. Rilke en su centenario*. Enebro. Madrid, 1975. (Dos aguafuertes)

RODRÍGUEZ, Abelardo.

- *Marismaire*. Edición de bibliofilia Abelardo Rodríguez. Huelva, 1983 (Cuatro témperas).

ROSALES, Luis.

- *La casa encendida*. Cultura Hispánica. Madrid, 1949. (Ocho ilustraciones)

VIVANCO, Luis Felipe.

- *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*. Afrodisio Aguado. Madrid, 1952.
(Portada)

VALLE INCLÁN, Ramón María.

- *Vísperas de la Gloriosa*. Atlántida. Madrid, 1930.

Ilustraciones de carpetas

- *Homenaje de los pueblos de España a Miguel Hernández*. Equipo 15. Orihuela, Alicante. Mayo, 1976. . (Una serigrafía)
- *Propuesta para una bandera andaluza*. Texto José Manuel Caballero Bonald. Ediciones Multitud. Madrid, 1977. (Diecinueve serigrafías)
- *Veinticuatro meses de mi vida*. Carmina Maceín. Ibergráficas, Madrid, 1977.
(Un aguafuerte)
- *Homenaje a Salvador Allende*. Texto José María Moreno Galván. Grupo 15. Madrid, 1977. (Un aguafuerte).
- *Homenaje a Marx* . Carpeta conmemorativa Unidad Socialista. Valencia 1978.
(Una serigrafía).
- *Premios Nacionales de Artes Plásticas*. Décaro. Madrid, 1985. (Dos aguafuertes)
- *Arte y Trabajo*. Ministerio de Trabajo. 1986. (Una seriegrafía)

Ilustraciones de revistas y publicaciones periódicas

- *Abc*. Madrid.
 - 1 de enero, 1953. (Portada)
 - 26 de abril, 1959. (Portada)
 - 31 de diciembre, 1959. (Una ilustración)
 - 27 de octubre, 1957. (Diez ilustraciones)
 - 6 de noviembre, 1996. (Tres dibujos)
 - 10 enero, 1987. (Tres ilustraciones)
- *Abc Cultural*. Madrid.
 - 5 de junio, 1992 (Una ilustración)
- *Actores*. Madrid.

- Nº 53. Abril- mayo - junio, 1999. (Portada)
- **Ardor**. Córdoba.
 - nº 1, primavera, 1936.
- **Autor**. Madrid.
 - nº 17, octubre 1986. (Portada cabeza de Lorca)
- **Blanco y Negro**. Madrid.
 - 5 de junio, 1988. (Siete ilustraciones)
- **Caballo verde para la poesía**. Madrid.
 - nº 1. Octubre de 1935. (Tres dibujos).
- **5**. Vitoria.
 - nº3 Mayo, 1934. (Un dibujo)
- **Cinespaña**. Madrid.
 - nº 2 . Junio, 1959 (Portada)
 - nº 4. Febrero, 1960 (Portada)
- **Clavileño**. Madrid.
 - nº 24. Noviembre – diciembre, 1953. (Portada y siete aguatinas)
- **Condados de Niebla**. Huelva.
 - nº1 octubre, 1984 (Una ilustración, llegada de Neruda)
 - nº2 junio, 1985 (Tres dibujos)
- **Cosmópolis**. Madrid.
 - nº 23 octubre, 1929 (Una ilustración)
 - nº 26 enero, 1930 (Una ilustración)
 - nº 31 mayo, 1930 (Una ilustración)
- **Cuadernos**. Santiago de Chile.
 - nº 27 1996 (Contraportada)
 - n 36 1999 (Portada)
- **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madrid.
 - nº 4, julio – agosto, 1948. (Portada)
 - nº 16, julio- agosto, 1950. (Una ilustración)
 - nº 24 noviembre – diciembre, 1951. (Portada y un dibujo)
- **Culturas**. (Suplemento de *Diario 16*). Madrid.
 - 12 de octubre, 1986. (Dos ilustraciones)
 - 12 de diciembre, 1987. (Una ilustración)

- 24 de diciembre, 1988. (Una ilustración) Posteriormente reproducida en *Gente* (Revista semanal de *Diario 16* el 7 de abril, 1991)
- 18 de noviembre, 1989. (Una ilustración)

- ***El acanto***. Huelva.
 - nº 3 y 4. Primavera, 1991. (Portada, dibujos, ilustraciones y viñetas)

- ***El Estudiante***. Revista del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza. Huelva.
 - nº 2 mayo, 1927. (Cuatro ilustraciones)

- ***El país***. Madrid.
 - 26 de abril, 1981. (Una ilustración).

- ***Goya***. Madrid.
 - nº 222 mayo, 1991. (Portada)

- ***Guadalimar***. Madrid.
 - nº 112 junio – septiembre 1991 (Portada)

- ***Huelva. Revista de Turismo***. Huelva.
 - Temporada de verano, 1928. (Dos ilustraciones)

- ***Ideal*** (*Ya dominical*). Madrid.
 - 7 de junio, 1987. (Reproducción de la doce aleluyas)

- ***La Gallarda de Rafael Alberti***. Ministerio de Cultura. Madrid, 1992. (Portada)

- ***La Rábida***. Huelva.
 - nº 188, marzo 1930 (Cuatro ilustraciones)
 - nº 189, abril, 1930 (Portada y cuatro ilustraciones)
 - nº 194, octubre, 1930 (Dos ilustraciones)
 - nº 199, febrero, 1931 (Portada y dos ilustraciones)
 - nº 205, agosto, 1931 (Tres ilustraciones)
 - nº 200, marzo, 1931 (Seis ilustraciones y portada)
 - nº 202, mayo, 1931 (Un dibujo)
 - nº 206, septiembre, 1931 (Tres ilustraciones)
 - nº 207, octubre, 1931 (Una ilustración)
 - nº 208, noviembre, 1931 (Una ilustración)
 - nº 210, enero 1932 (Portada y dos ilustraciones)
 - nº 212, marzo, 1932 (Dos ilustraciones)
 - nº 217, agosto, 1932 (Una ilustración)
 - nº 219, octubre, 1932 (Cuatro ilustraciones)
 - nº 222, enero, 1933 (Dos ilustraciones)
 - nº 229, agosto, 1933 (Dos ilustraciones)

- ***Letra Clara***. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada.
 - nº 4. Enero, 1998. (Dibujos, ilustraciones y viñetas)
- ***Línea***. Revista *semanal de hechos sociales*. Madrid.
 - nº 5, 17 de enero, 1936 (Un dibujo)
 - nº 6, 24 de enero de 1936. (Un dibujo)
- ***Litoral***. Torremolinos, Málaga.
 - nº 8 y 9. Septiembre, 1969. (Dos ilustraciones)
 - nº 51 y 52. Mayo, 1975. (Un dibujo)
 - nº 59 y 60. Marzo, 1976. (Una ilustración)
- ***Mater Dolorosa***. Huelva
 - Marzo de 1928. (Trece dibujos).
- ***Mediodía***. Sevilla.
 - nº 2, 1939. (Tres ilustraciones)
- ***Mundo Hispánico***. Madrid.
 - nº 21. Diciembre, 1949. (Dos ilustraciones)
 - nº 38. Mayo, 1951. (Una ilustración).
- ***Noreste***. Zaragoza.
 - nº 11. Verano, 1935. (Un dibujo). Posteriormente publicado en *Destino* de Ángela Figuera Aymerich. *Índice*. Madrid, 19...(Tirada de quince ejemplares).
- ***Nueva Poesía***. Sevilla.
 - nº 1 1935 (ilustraciones)
- ***Odiel***. Huelva.
 - 27 de diciembre, 1983. (Una ilustración)
- ***Platero***. Nº 13. Cádiz, enero, 1952. (Portada).
- ***Publicaciones científicas Alter***. Madrid.
 - nº 3 mayo – junio, 1976 (Portada)
 - nº6 marzo – abril, 1979 (Portada)
- ***Rábida***. Huelva.
 - nº 7 marzo, 1990 (Portada)
- ***Revista de Occidente***. Madrid.
 - nº 106. Enero 1972. (Portada)
 - nº 107. Febrero 1972. (Portada)
 - nº 108. Marzo (Portada)
 - nº 109. Abril 1972. (Portada)

- nº 110. Mayo 1972. (Portada)
- nº 111. Junio 1972. (Portada)
- nº 112. Julio 1972. (Portada)
- nº 113 y 114. Agosto - septiembre 1972. (Portada)
- nº 115. Octubre 1972. (Portada)
- nº 116. Noviembre 1972. (Portada)
- nº 117. Diciembre 1972. (Portada)
- nº 118. Enero 1973. (Portada)

- ***Revista nacional de arquitectura.*** Madrid.
 - nº 144. Diciembre, 1953. (Tres reproducciones de reposteros y mural para el Hotel Castellana Hilton)

- ***Sal lux 21.*** Ed San Juan. Poyo, Pontevedra.
 - Junio, 1960

- ***Santo y Seña.*** Madrid.
 - nº1. 5 de octubre, 1941. (Dos dibujos *La suerte o la muerte* Y *Retrato de Manuel Díez Crespo*).

- ***Vértice.*** San Sebastián.
 - nº 7-8. Diciembre 1937- enero 1938. (Portada y un dibujo).
 - nº 9. Abril 1938. (Portada y una ilustración).
 - nº 10. Mayo 1938. (Portada).

- ***Y.*** San Sebastián.
 - nº1. Febrero 1938. (Un dibujo).
 - nº 3. Abril 1938 (Portada).

Figurines, escenografías y otros trabajos teatrales

- ***La Historia del Soldado.*** Igor Stravinsky. Auditorio de la Junta de Ampliación de Estudios. Madrid. 8 de junio, 1931. Un telón.

- ***Las Tres Moricas.*** Espectáculo de La Argentinita. 1933 Un figurín.

- ***Las Almenas de Toro.*** Lope de Vega. Teatro La Barraca. 1934. Figurines.

- ***El Caballero de Olmedo*** de Lope de Vega. Teatro Universitario La Barraca. 1935. Decorados, figurines y cartel.

- ***Yerma.*** Federico García Lorca. Teatro Español, 1934. Cartel .

- ***Bodas de Sangre*** de Federico García Lorca. Estreno de Margarita Xirgu en Barcelona. Teatro Principal Palace, Barcelona. 1935. Decorados y figurines.
- ***El Burlador de Sevilla*** de Tirso de Molina. Teatro Universitario La Barraca. 1935. Decorados.
- ***La Guarda Cuidadosa***. Teatro ambulante La Tarumba. 1937. Decorados y figurines.
- ***Los dos Habladores***. Teatro ambulante La Tarumba. 1937. Decorados y figurines.
- ***El Retablo de las Maravillas***. Teatro ambulante La Tarumba. 1937. Decorados y figurines.
- ***El degollado fingido*** Teatro ambulante La Tarumba. 1937. Decorados y figurines.
- ***Primer y Segundo Pliego de Romances*** a partir de romances populares. Teatro ambulante La Tarumba. 1937. Decorados y figurines.
- ***Las Bodas de España***. Teatro Ambulante La Tarumba. 1937. Decorados y figurines.
- ***El Belén***. Teatro ambulante La Tarumba. 1937. Decorados y figurines.
- ***Cui Ping Sing*** de Agustín de Foxá. Estreno en San Sebastián, 1938. Decorados y figurines.
- ***El Poder y la Sangre***. T.O.J. (TEU) 1940. Un telón.
- ***La Celestina*** de Fernando de Rojas. Teatro Español. 1940. Figurines.
- ***La decantada vida y muerte del General Mamburú*** de Jacinto Valledor. Teatro Español. 1941. Decorados, figurines y programa de mano.
- ***Las Mocedades del Cid*** de Guillem de Castro. Teatro Español. 1941. Figurines y programa de mano.
- ***Falstaff y las alegres casadas de Windsor*** de Hans Rothe, variaciones sobre Shakespeare. Teatro Español. 1941. Figurines y programa de mano.
- ***Ballets de arte español***. Sacha Goudine y María de Ávila. Teatro Fontalba. 1942. Figurines.
- ***Canciones y bailes españoles***. Mari Paz. Teatro Fontalba. 1942. Decorados, figurines y programa de mano.
- ***Canciones y bailes andaluces***. Mari Paz. Teatro Fontalba. 1942. Decorados, figurines y programa de mano.

- *Cabalgata*. León y Quiroga. 1942. Decorados y figurines.
- *Retablo Español* de Quintero, León y Quiroga. Concha Piquer. Teatro Fontalba. 1943. Decorados y figurines.
- *Solera de España* de Quintero, León y Quiroga. Juanita Reina. 1943. Decorados y figurines.
- *Fuenteovejuna*. Lope de Vega. Teatro Español. 1944. Figurines.
- *Don Gil de las Calzas Verdes*. Tirso de Molina. Teatro Español. 1945. Figurines y programa de mano.
- *Cancionero*. Mari Paz. 1945. Decorados y figurines.
- *Hoy como ayer* de Enrique Llovet. Celia Gámez, 1946. Decorados y figurines.
- *Rapsodia Ibérica*. Teatro Albeníz. 1946. Decorados.
- *Retablo Español*. Concha Piquer. 1946. Decorados y figurines.
- *Zambra*. Lola Flores y Manolo Caracol. 1946. Decorados y figurines.
- *Llamada inútil* de William Saroyan. Teatro Español. 1947. Decorado.
- *Redondel*. Juanito Valderrama. 1948. Decorados y figurines.
- *Feria de coplas*. Príncipe Gitano. Teatro Reina Victoria. 1948. Decorados y figurines.
- *Primavera del Portal*. Teatro María Guerrero. 1952. Decorados, figurines, programa de mano y dirección escénica.
- *Don Gil de las calzas verdes*. Parque de María Luisa, Sevilla y Jardines de Sabatini, Madrid. 1953. Escenografía y programa de mano.
- *Ballet*. Vicente Escudero. Sala Pleyel, París. 1954. Decorados.
- *El Amor Brujo* de Manuel de Falla. Para el ballet de Antonio. Teatro Saville, Londres. 1955. Decorado y figurines.
- *El Tenorio de los pintores*. Director José Tamayo. Teatro María Guerrero, 1956. Una escenografía.
- *El retablo de Maese Pedro*. Manuel de Falla. Teatro de la Zarzuela. 1956. Una escenografía y programa de mano.

- *Sevillanas rocieras*. Ballet de Pilar López. Teatro Calderón. 1956. Una escenografía.
- *El Albaicín*. Ballet de Antonio. 1957. Decorado y figurines.
- *La taberna del Toro*. Ballet de Antonio. Théâtre des Champs Élysées, París. 1957. Decorados, figurines y programa de mano.
- *La Vida Breve*. Manuel de Falla. Ballet de Antonio. Festival Internacional de Granada. 1958. Escenografía y figurines.
- *Medea*. Teatro Griego de Montjuich. 1958. Figurines.
- *El Amor Brujo*. Manuel de Falla. Ballet de Antonio. 1962 Decorados y figurines. (También figuró como decorado del ballet de Antonio en la película *Universo de noche* 1964).
- *Yerma*. Federico García Lorca. Dir. Luis Escobar. Festival de Spoleto, Italia y Teatro Eslava. 1960. Seis decorados y algunos figurines.
- *Bodas de Sangre*. Federico García Lorca. Dir José Tamayo. Teatro Bellas Artes. 1962. Cuatro decorados.
- *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*. José Martín Recuerda. Dir. Adolfo Marsillach. Teatro Español. 1965. Escenografía.
- *El sueño de una noche de verano*. W. Shakespeare. Dir David Perry. Centro Cultural de la Villa de Madrid. 1980. Escenografía y figurines.
- *Mariana Pineda*. Federico García Lorca. Dir. José Díez. Teatro Martín. 1982. Decorados y figurines.
- *El hombre deshabitado*. Rafael Alberti. Centro Cultural de la Villa, Madrid. Octubre, 1988. Cartel y programa de mano.

Trabajos para el cine

- *El escándalo*. Director: José Luis Sáenz de Heredia. 1943.(Figurines)
- *Vísperas Imperiales*. Director: Fernández Ardavín. 1943 (Estrenada en 1946 con el título “El doncel de la reina”). (Figurines).
- *El clavo*. Director: Rafael Gil. 1944. (Figurines)

- *Lola Montes*. Director: Antonio Román. 1944. (Figurines).
- *Dulcinea*. Director: Luis Arroyo. 1946. (Decorados y figurines).
- *Parsifal*. Director: Daniel Mangrané. 1951. (Decorados y encuadres).
- *Todo es posible en Granada*. 1954. Director: José Luis Sáenz de Heredia.
(Escenografía del sueño para el ballet de Antonio).
- *Universo de noche*. 1964. (Escenografía del ballet de Antonio)

Exposiciones

Exposiciones personales

1931

- Huelva. Círculo Mercantil. (Dibujos)

1950

- Madrid. Galería Clan.

1952

- Barcelona. Galería Caralt.
- Madrid. Galería Clan.

1953

- Madrid. Museo de Arte Contemporáneo. (Obra sobre papel)
- Granada. Casa de América.

1958

- Madrid. Ateneo. Galería Santa Catalina.
- Granada. Museo Casa de los Tiros.

1959

- Madrid. Museo de Arte Contemporáneo. (Murales Ybarra y bocetos)

1960

- Laussane, Suiza. Galería L'Entreacte.

1961

- Bilbao. Museo de Bellas Artes.

1962

- Madrid. Galería Prisma.
- Santander. Galería Sur.

1963

- Washington, U.S.A. Henri Gallery.

1970

- Madrid. Galería Juana Mordó.
- Madrid. Galería Seiquer. (Aguatintas para el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de la editorial Rizzoli).

1971

- Madrid. Galería Juana Mordó.
- Zaragoza. Galería Libros.
- Madrid. Galería Loring.

1972

- Huelva (Antológica). Palacio Municipal. Palacio Provincial, Caja de Ahorros y Casa de Cultura.

1973

- Lisboa, Portugal. Fundación Gulbenkian.
- Oporto, Portugal. Galería di Prove.
- Huesca. Galería S'Art.
- Valladolid. Museo de la Pasión.
- Valencia. Galería Punto.

1974

- Florencia, Italia. Galería d'Arte Moderna L'Indiano.

1975

- Madrid. Galería Juana Mordó.

1977

- Madrid. Galería Multitud. (Retrospectiva, obra sobre papel).
- Granada. Retrospectiva. Galería de Exposiciones del Banco de Granada.
- Murcia. Galería Acto (Dibujos)

1979

- Sofía, Bulgaria. Antológica. Galería Nacional.

1980

- Málaga. Galería Don Carlos.

1981

- León. Galería Maese Nicolás.

1983

- Madrid. Galería Rayuela.
- Huelva. Museo Provincial de Bellas Artes (Gráfica)

1984

- Madrid. Centro Cultural Nicolás Salmerón.
- Huelva. Sala de Exposiciones del Banco de Bilbao (Gráfica)

1985

- Pamplona. Caja de Ahorros (Gráfica)

1986

- Huelva. Retrospectiva Palacio Municipal.
- Zaragoza. Retrospectiva. Caja de Ahorros, Sala Luzán.
- Punta Umbría, Huelva. Casa de la Cultura.

1987

- Fuentevaqueros, Granada. Casa- Museo Federico García Lorca.

1988

- Las Rozas, Madrid. Casa de Cultura. (Obra sobre papel)

1989

- Sofía, Bulgaria. Galería Nacional de Arte Extranjero. Antológica de gráfica
- Denia, Alicante. Galería Mona (Obra sobre papel)
- Ciudad Real. Galería Archeles (Gráfica)

1990

- Alcalá de Henares. Madrid. Fundación Colegio del Rey. Capilla del Oídor. (Antológica de gráfica)
- Madrid. Obra sobre papel. Galería Juan Gris.
- Punta Umbría. Huelva. Casa de Cultura.
- Lepe, Huelva. Casa de Cultura.

1991

- Sevilla. Antológica. Museo de Arte Contemporáneo.
- Granada. Antológica. Hospital Real.
- Huelva. Antológica. Museo de Bellas Artes.
- Málaga. Antológica. Museo de Bellas Artes.
- Moguer, Huelva. Galería Fernando Serrano (Obra sobre papel)

1992

- Madrid. Antológica. Centro Cultural de la Villa.
 - Madrid. Galería Juan Gris.
 - Marbella, Málaga. Museo del Grabado Contemporáneo Español (Gráfica)
- 1993**
- Gijón, Asturias. Museo Barjola.
 - Málaga. Unicaja. Sociedad Económica de Amigos del País.
- 1994**
- Sevilla. Antológica. El Monte y Caja de Ahorros de Sevilla.
- 1995**
- Madrid. Galería Guillermo de Osma.
- 1996**
- Barcelona. Galería Oriol.
 - Alcudia, Mallorca. Galería Pedrona Torrens.
 - Córdoba. *El tiempo de un poeta*. Diputación, Palacio de la Merced.
 - Cádiz. *El tiempo de un poeta*. Diputación, Palacio de la Aduana.
- 1997**
- Huelva. *El tiempo de un poeta*. Museo de Bellas Artes.
 - Granada. *El tiempo de un poeta*. Museo Casa de los Tiros.
- 1998**
- Pamplona. Retrospectiva. Caja de Ahorros de Navarra, Castillo de Maya.
 - Madrid. *El tiempo de un poeta*. Círculo de Bellas Artes.
- 1999**
- Alcalá de Henares, Madrid. *El tiempo de un poeta*. Fundación Colegio del Rey, Capilla del Oidor.
- 2000**
- Las Rozas, Madrid. Obra sobre papel. Centro Cultural - Sala Maruja Mallo.
 - Valladolid. Retrospectiva 1950- 1990. Museo de la Pasión.
- 2001**
- Madrid. *Obra Última*. Residencia de Estudiantes.
- 2002**
- Lisboa. Portugal. Fundación Portuguesa de las Comunicaciones.
 - Lisboa, Portugal. Galería de las Comunicaciones (Obra sobre papel)
 - Oporto, Portugal. Galería Trindade (Obra sobre papel)
 - Montevideo. Uruguay. *Círculos y sueños*.
 - Santiago de Chile. Chile. *Círculos y sueños*.
 - Asunción. Paraguay. *Círculos y sueños*.
 - Buenos Aires. Argentina. *Círculos y sueños*.
- 2003**
- Nueva York. Spanish Institute. *Círculos y sueños*.
 - Alcalá de Henares, Madrid. Salas del futuro Museo de Arte Contemporáneo "José Caballero". *Círculos y sueños*.
 - Betanzos, La Coruña. Centro Internacional de la Estampa Contemporánea (C.I.E.C). (Obra gráfica)
 - Madrid. Galería Guillermo de Osma. Los años cincuenta.
 - Barcelona. Galería Oriol. Los años cincuenta.

Exposiciones colectivas

1932

- *Arte Nuevo*. Ateneo, Huelva.

1935

- *Feria del Dibujo*. Feria del Libro, Madrid. (Ilustraciones del *Llanto*)

1936

- XX Bienal de Venecia. (Dibujos)

1942

- *Cuatro pintores*. Galería Juma. Madrid.

1943

- *Nuevos pintores modernos*. Galería Vilches. Madrid.

1946

- III Salón de los Once. Galería Biosca. Madrid.

1947

- *Arte Español Contemporáneo*. Museo de Arte Moderno. Buenos Aires. (*Toros*)

1948

- Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid. (Segunda medalla de dibujo)
- *I Exposición de Pintura Contemporánea Española*. Biblioteca Francisco Villaespesa. Almería. Organizada por "Los Indalianos. (*Estática*)
- Ilustraciones de el Quijote. Círculo de Bellas Artes. Madrid.

1950

- XXV Bienal de Venecia. Comisario Enrique Pérez Comendador.
- The Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculture. Carnegie Institute. Pensylvania. (*La divina proporción*)
- Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid. (*El Presuntuoso y Premonición del Verano*)
- Gran Premio del Círculo de Bellas Artes. Madrid. (*La Madonna y el Caballo*)
- *Exposición de Arte Español*. L'Atelier. El Cairo y Alejandría. (*Alegoría*)

1951

- I Bienal Hispanoamericana de Arte. Museo de Arte Moderno. Madrid. (*La apisonadora, Santa Ana y la Virgen niña, Raptoras de nidos provocadoras de siniestros, María Fernanda niña imitando una cúpula bizantina, Amigas de la luna y Mujeres silbando para atraer el viento*) Premio de pintura joven.
- VIII Salón de los Once. Galería Biosca. Madrid.

(*Bodegón con formas menos pesadas que el aire, Las uvas y Comida en Salamanca*)

- Inaugural Galerías Xagra. Madrid. Febrero.

Con Palencia, Caneja, Ferreira, Zabaleta, Oteiza y Barandiarán.

(*Madre e hija contemplando el infinito, Niñas jugando al pelo, Exterior de la ciudadela de Amberes (La madonna y el caballo), Interior de la ciudadela de Amberes, Bodegón con formas menos pesadas que el aire y El fuego*)

- I Salón de Ilustradores. Museo de Arte Moderno. Madrid.

- Antológica de los Salones de los Once. Galería Biosca. Madrid. (*Bodegón de la banderilla*)

- *Un decenio de arte moderno*. Galería Biosca. Madrid. (*El saltimbanqui*)

- Inaugural Galería Turner. Madrid.

Con Vázquez Díaz, Juan Antonio Morales, Goico Aguirre, Palencia y Redondela.

- *Exposición de Arte Moderno*. Sala Tanagra. Madrid. (*El presuntuoso*)

1952

- XXVI Bienal de Venecia. (Comisario Lafuente Ferrari) (*Raptoras de Nidos, Salsera, instrumentos y cometa en la noche y Velador histérico*)

- The Pittsburgh International Exhibition of contemporary Painting and Sculture. Carnegie Institute. Pennsylvania. (*Comida en Salamanca*)

- *Selección del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Santander.

- Exposición de acuarelas sobre temas navideños. Ateneo, Madrid.

- II Exposición Antológica de Acuarelas de Pintores Españoles. Instituto de Cultura Hispánica. (*Interior y Cascaras de la luna. Aguatintas*)

- Antología de la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Museo de Arte Moderno, Barcelona. (*La hora de verano*)

- Sala Abril. Madrid. (*Madonna*)

- *Bodegones y esculturas*. Galerías Xagra. Madrid.

- Exposición de Pintura de la Asociación de Dibujantes. Círculo de Bellas Artes. Madrid. 4 al 15 octubre. (*Retrato de María Fernanda Carranza y La hora de verano*)

- *Doce artistas*. Asociación Cultural Iberoamericana. La Coruña. (*Interior con objetos, La hora de verano y Santa Ana y la Virgen niña*)

- Inaugural de la Sala Los Sótanos. Madrid. (*María Fernanda Imitando una cúpula bizantina y Porcelanas irritadas*)

- Antología de pintores Galería Xagra. Madrid.

- *Temas taurinos*. Sala La Carpeta. Madrid, 5 de mayo.

1953

- II Bienal de Sao Paulo. Diciembre 53 - febrero, 54. (*Interior con objetos, Interior con silla, Mujeres silbando, El fantasma de la duquesa de Alba y un caballo de hiel y Paisaje marítimo*)

- *International Exhibition of Arts*. Londres. (Coronación de la reina de Inglaterra. A JC le dan el Premio de la crítica) (*La mujer de Loth*)
- Homenaje a Vázquez Díaz. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid. 6 al 30 de junio. Organizado por José Caballero, Daniel Zarza, Planes, Botí, Caneja, Moreno Galván, Lara, (*Interior Español*)
- *Arte Fantástico*. Galería Clan. Madrid. 4 al 28 de marzo. Con Calder, Miró, Picasso, Tapiès y Saura. (*Llanto por un caballo muerto*)
- II Bienal Hispanoamericana de Arte. Museo de Arte Moderno. La Habana. (*La Draga, Peluquería en Córdoba y Porcelanas Irritadas*)
- *Exposición Internacional de Arte Abstracto*. Universidad Menéndez Pelayo, Santander. (Congreso Internacional de Arte Abstracto. Bajo la dirección de Fernández del Amo).
- *Arte Español Actual con inclusión de los grandes premios de la I Bienal*. Museo de Arte Moderno de Bilbao. Junio. (*Paisajes con mujeres para atraer el viento y El fantasma de la duquesa de Alba y un fantasma de hiel*)
- *Arte Contemporáneo*. Centenario del Círculo de la Amistad. Liceo Artístico y Literario. Córdoba. (*Bodegón y Pura idea del olvido.*)
- *Abanicos decorados por artistas contemporáneos*. Galería Clan. Junio. Madrid.
- Muestra de Pintura de la II Bienal. Santiago de Chile y Universidad de San Marcos en Lima.(*Amigas de la luna. Santa Ana y la Virgen niña, Velador Histérico y Mujeres enlunadas*)
- *Temas del Tren*. Galería Turner. Madrid. (*Pura idea del olvido y Pintura*)

1954

- XXVII Bienal de Venecia. Comisario Marqués de Lozoya. (*Carretilla con cacharros populares, Bodegón con Sandías y Bodegón Lunar*)
- *L'Art Livre*. París. (*Mujeres Verdes*)
- *Arte abstracto*. Galería Fernando Fe. Madrid. Mayo.
Organizada por Manuel Conde con Azpiazu, Chillida, Canogar, Clavo, Feito, Ferrán, Oliva, Povedano, Santaló, Stubing, Quirós y Valdivieso, entre otros. (*Bodegón Lunar*)
- Seventh Annual Art Exhibition. Manila, Filipinas. Febrero. (*María Fernanda niña imitando una cúpula bizantina, El presuntuoso, La Divina Proporción y Arlequín*)
- Exposición Nacional de Bellas Artes. (*Paisaje Marítimo y Milagro en el Altar Mayor*)
- Retratos femeninos. Museo de Arte Contemporáneo. Salas de la Dirección General de Exposiciones. Diciembre. Organizaba Lafuente Ferrari. (*Retrato de la señorita Maria Fernanda*).
- *Dessins d'artistes contemporaines spagnols*. Galería Cairel, París. Con Picasso, Miró, Dalí, Tapiès, Cuixart, Millares y Saura. (*Visitadoras de Toros*)
- *Pintura Mariana Contemporánea*. Casa de América. Granada. (*La Virgen de los Clavos de Cristo*).
- Inauguración de las Salas de Exposiciones del *Faro de Vigo*. Vigo. Junio. (*Objeto navegando a las seis de la tarde, Salsera, instrumento y cometa en la noche y Composición*).

- *Arte religioso actual*. Hostal de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela. (*La mujer de Lot*).
- *Arte Contemporáneo*. Benimar. Valencia.

1955

- III Bienal de Sao Paulo.
- I Bienal del Mediterráneo. Museo de Bellas Artes, Alejandría. 26 de julio. (*Gallos con atizador, Mujer jugando al dominó y Cafeteras*).
- III Bienal Hispanoamericana de Arte. Palacio de la Virreyna, Barcelona. (Gran premio de pintura al agua.) (*Cacharros, Gallos*)
- *Peinture d'Aujoudhui*. Palais Royal. París.
- *Pintura y Escultura Española Contemporánea*. Palacio de la Unesco, El Cairo, Beirut (Líbano) y en Sala del Parnaso, Atenas, enero 56. (La misma obra que en la Bienal del Mediterráneo itinerando *Gallos con atizador, Mujer jugando al dominó y Cafeteras*).
- Exposición de la II Bienal Hispanoamericana. Universidad de los Andes, Mérida. (*Santa Ana y la Virgen niña, Peluquería en Córdoba, Interior con objetos*).
- *Grupo experimental de Madrid*. Itinerante por España. Organizado por el Ateneo de Madrid. Se hizo en Biblioteca Villaespesa, Almería del 1 al 17 de mayo. Carlos Pascual de Lara, Francisco Moreno Galván, José Caballero y Néstor Basterrechea. (*Paisaje marítimo, Formas populares, Cafeteras y Frutero con sandías*)
- Homenaje a Goya. Círculo de Bellas Artes. Mayo. (*El caballo*).
- Homenaje a Eugenio d'Ors. Galería Biosca. Madrid.
- Ilustradores de Abc y *Blanco y Negro*.

1956

- XXVIII Bienal de Venecia. Comisario Marqués de Lozoya. (*Homenaje a Zurbarán, Mesa con pan pobre y Mueble con objetos*).
- *Some Twenthy Century Spanish Paintings*. Art Council, Londres y Glasgow. Con Zabaleta, Villá, Tharrats, Lara, Brotat, Tapiès, Millares, Feito y Saura, entre otros. (*Porcelanas irritadas y Pelea de gallos*).
- *Memories and Dreams*. Sagitarius Gallery, Nueva York. Nov - dic.
- Antológica de la III Bienal Hispanoamericana. Ginebra y Bonn.
- *Joven Pintura Española*. Oviedo. Mayo. (*Figura con guitarra y Gallos*).
- Primera exposición municipal de pinturas en Gijón, Palacio de Revillagijedo (*Milagro en el altar mayor, Retrato y Llanto por un poeta*).

1957

- Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid. Mayo. (*Llanto por un poeta muerto*).
- *Arte Español Actual*. Ateneo. Madrid.

1958

- Internacional de Bruselas, Pabellón Español.

(*Llanto por un Poeta Muerto*).

- *II Exposición de Arte Joven*. Salas Municipales de Arte. San Sebastián. Julio.
(*Amigas de la luna*).
- *Tapices Modernos*. Ateneo de Madrid.
Con Abelenda, Clavo, Farreras, Gabino, Labra, Juan Guillermo, Mampaso, Núñez, Redondela, Vaquero Turcios y Vázquez Díaz.
(*Manzana partidas*).
- *Selección de Pintores Españoles*. Galería Norte - Sur, Caracas. (Bienal Hispanoamericana)

1959

- *Cuatro pintores actuales*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. 8 Marzo.
Con Francisco Arias, Juan Guillermo y Eduardo Vicente.
(*Manzanas pasadas, Interior con figura, Exterior con figura, Interior español, Frutero y La ventana*).
- Galería Neblí. Madrid. Julio.
Junto a Ortega Muñoz, Vázquez Díaz, Cossío, Mateos, Lucio Muñoz, Farreras, Paredes Jardiel, Planes, Serrano, José Luis Sánchez, etc.
(*Amigas de la luna*).
- *Negro y Blanco*. Dibujos y Grabados del s. XX. Sala Darro. Madrid. Diciembre.
(Comisario J.M. Moreno Galván)
Picasso, Juan Gris, Vázquez Díaz, Solana, Canogar, Palencia, Chillida, Clavo, Rivera, etc.
- *Seis pintores*. Galería San Jorge. Madrid.
Clavo, Medina, Lucio Muñoz, Redondela y Santaló.

1960

- *Arte Español. 1925 - 1935*. Sala Darro. Madrid. (Comisario J.M. Moreno Galván)
Con Alberto, Ferrán, Gargallo, Hugué Planes, Picasso, Manolo Angeles Ortíz, Barradas, Bores, Caballero, Dalí, García Lorca, Moreno Villa, entre otros muchos.
- *Dieciséis artistas plásticos españoles*. Galería Schaefer, Nueva York. Junio.
Barbadillo, Caballero, Canogar, Mampaso, Millares, Rivera, Saura, Tapiès, Tharrats, Chillida, Chirino, Oteiza, Serrano, etc.
- *Pintores y Escultores de la Fiesta de los Toros*. Círculo de Bellas Artes. Madrid.
(Bocetos de murales del Cabo San Vicente)
 - Antológica de Antiguos Alumnos de San Fernando. Promociones de 1926 al 36.
Escuela de Bellas Artes, Madrid.
Francisco Arias, Pedro Bueno, Caballero, Conejo, Zabaleta, etc.
- *El retrato español actual*. Homenaje a Velázquez. Círculo de Bellas Artes.
Madrid. Octubre.
- *Toros y toreros*. Sala San Jorge. Madrid.
- *Veinticuatro pintores españoles*. Círculo de la Amistad. Córdoba.

1961

- *Peintres Contemporains d'Espagne*. Maison de la Pensée Française. París.

- Homenaje a Picasso. Facultad de Derecho. Madrid.
- Homenaje a Zabaleta. Museo de Arte Moderno. Madrid.

1962

- *Spanische Maler der Gegenwart*. Galería Knoll, Berlín. Bremen, Düsseldorf, Frankfurt, Hamburgo, Mein, Munich, Nüremberg y Saarbrücken. (Lo llevó la galería Prisma.)
María Antonia Dans, Fernando Sáez, Luis García Ochoa, Juan Barjola, Mompó y Caballero.
- *XX Años de Pintura Española*. Organizada por Ateneo, Madrid, Hospital de la Santa Cruz, Barcelona, Sevilla. Comisario Gaya Nuño. (*Sangre en la barrera*)

1963

- *Artistas Españoles Contemporáneos sobre papel*. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid. Febrero.
- *Artistas Españoles Contemporáneos*. Caja de Ahorros de Asturias: Oviedo, Gijón y Avilés.

1964

- *Pintores Españoles Contemporáneos*. Feria Mundial de Nueva York. Comisario Miguel García Sáez.
(*Muro Blanco*).
- Inaugural Galería Juana Mordó. Madrid.
Junto a Tapiès, Saura, Lucio Muñoz, Millares, Zóbel, Palazuelo, Guerrero, Rivera, Serrano, Chillida, Laffon, Canogar, Orellana, etc.
- Homenaje a Jean Cocteau. Inaugural Galería Abril, Madrid.

1965

- *Pintura Española del s. XX*. Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro. Organizado por el Ministerio de Educación. Mandó (*Configuración I y Configuración II*).
- *Diez Maestros Actuales*. Club Pueblo. Madrid, febrero.
- Alfombras de Carola Torres. Galería Juana Mordó. Madrid. 10 febrero. Con Juana Francés, Guinovart, Sempere, Mompó, Millares, Saura, Serrano y Tapiès.

1966

- *Los toros*. Bique Gallery. Madrid.

1967

- *Maestros de la pintura española contemporánea*. Galería Da Vinci, Madrid, enero.
- XVI Exposición Internacional de Pintura (Homenaje a Vázquez Díaz). Monóvar, Alicante.
- Homenaje a Sánchez Camargo. Galería el Bosco, Madrid.

1968

- XVII Exposición Internacional de Pintura (Homenaje a Azorín). Monóvar, Alicante.

1969

- XVIII Exposición Internacional de Pintura. (Homenaje a los pintores). Monóvar. Alicante.
(*Homenaje a Keops*).

1970

- Homenaje a Eugenio d'Ors. Club Urbis, Madrid.
- Inaugural Galería Ángulo. (Obra gráfica). Ceuta.

1971

- *Arte Español Actual*. Pretoria Art Museum de Pretoria, Museo of Art Goodman de Johannesburgo y South African National Gallery de Ciudad del Cabo.
(Con la Galería Juana Mordó)
- *Eros y el Arte Actual*. Galería Vandrés. Madrid.
- *Artistas de la Galería Juana Mordó*. Galería Juana Mordó. Madrid.
- Alfombras de Carola Torres. Galería Iolas - Velasco. Madrid.
Tapiès, Guinovart, Saura, Caballero, Mompó, Millares y Carola Torres.
- XX Exposición Internacional de Pintura. Monóvar, Alicante.
(*Rombo con formas minerales*).
- *57 abanicos x 57 artistas actuales*. Galería Trece, Barcelona.
- Artistas socios de Honor del Círculo de Bellas Artes. Madrid.
(*La Disciplinaria*).
- Alumnos de Vázquez Díaz. Galería Tartessos. Madrid.

1972

- *Arte contemporáneo*. Torre de Merino. Santillana del Mar.
- *Arte Moderno Internacional*. III Congreso de la UNCTAD. Santiago de Chile.
- *La Paloma* Homenaje a Picasso. Galería Vandrés. Madrid.
(*La Paloma*).
- XXI Exposición de pintura de Monóvar. Alicante.
(*Comunicación visiva y Círculo y agua estancada*).
- Homenaje a Camón Aznar. Club Urbis. Madrid.
- Homenaje a Manuel Repila. Galería Sen. Madrid.

1973

- *Pintura Española de Hoy*. Kunstforeningen de Copenhague. (*Máquina Raptaplanetas, Círculos transmisores, Planeta Clandestino*).
- *Arte '73*. Exposición Antológica de Artistas Españoles. Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla y Palacio de la Lonja de Zaragoza. Patrocinada por la Fundación Juan March.
(*Círculo Roto*).
- Feria Internacional de Basilea. Galería Juana Mordó.
Lucio, Millares, Canogar, Rivera, Rueda, Suarez, Farreras, etc.
(*Laminación de acero*).

- *Malarstwo Hiszpanskie dwudziestego wiekli.* (Panorama del arte español actual) Varsovia. Polonia. (Comisario Ceferino Moreno) (*Los márgenes del tiempo*).
- Homenaje a Manuel Millares. Galería Juana Mordó. Madrid.
Con los pintores de la galería.
- *Artistas Españoles en torno a Pío Baroja.* Galería Antonio Machado. Madrid.
- *Toros de trece artistas.* Galería Zodiaco. Madrid.
(*Huellas en la barrera*).
- Homenaje a Gerardo Diego. Club Urbis, Madrid.

1974

- *Arte '73.* Salón Tinell de Barcelona, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Malborough de Londres, Espace Pierre Cardin de París, Academia de Bellas Artes de Roma, Kuntshaus zur Meise de Zurich, Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca y Fundación Juan March de Madrid
- *Maestros de la Pintura Contemporánea de Hoy.* Museo de Arte Moderno de Méjico y Texas Memorial Museum de Austin.
(*El sol negro de los campesinos andaluces, Máquina raptaplanetas, Perito en lunas* (Después llamado *Los márgenes del tiempo*) y *Buzo ciego*).
- *Artistas de la Galería Juana Mordó.* Galería El Pez. San Sebastián.
 - *El Arte de la Ilustración.* Homenaje a Federico García Lorca. Fundación Rodríguez Acosta. Granada. Londres, París, Amsterdam Santiago de Chile y Montevideo.
(*Yerma, La casada infiel, Torero herido, Romancero gitano, Figura sentada sobre la sangre*).
- Homenaje a Alberto. Galería Tolmo. Toledo.
(*La pirámide de Kheops*).
- *Homenaje de la Galería Juana Mordó a Eugenio d'Ors.* Galería Biosca, Madrid.
- *Serie Retratos.* Galería Rayuela. Madrid.
(*Retrato de Lorca* (Litografía)).
- *Orígenes de la Vanguardia Española.* Galería Multitud. Madrid.

1975

- *Miró and After: A Selection of Contemporary Spanish Art.* Cultural Center and Columbus Circle, Nueva York, Modern Art Museum de Dallas y Smithsonian Institute de Washington. (Comisario J.J. Sweeney).
(*La Gran Vigilia de 1936, Máquina Raptaplanetas y Viento en Castilla*).
- *La Barraca y su entorno teatral.* Galería Multitud, Madrid. Hospital Real de Granada.
- *Proposta de una Collezione.* Galleria L'Indiano. Florencia. Octubre 1975.
- Homenaje a Eugenio D'Ors. Galería Biosca. Madrid.

1976

- *Art 76.* Basilea. (Con la Galería Juana Mordó).

- *Homenaje de los pueblos de España a Miguel Hernández*. Galería Ágora. Madrid. 14 octubre al 8 de noviembre. Carpeta de Grabados.
- *Spanish Avantgarde 1920 -1938*. Galería Bagera, Colonia. (Con la Galería Multitud)
- Homenaje a Tiziano. Galería Rayuela. Madrid.
- Certamen Internacional de Artes Plásticas. Museo San José de Lanzarote.
- *Crónica de la Pintura Española de Posguerra* Galería Multitud. Madrid.

1977

- Homenaje a Calder. Galería Skira. Madrid. Enero.
Junto a Hartung, Hernández Pijoan, Amadeo Gabino, Barjola, Feliciano, Chirino, Serrano, Tapiès, Chillida, etc.
- Exposición del Museo Itinerante de la Resistencia “Salvador Allende”. 12 septiembre. Galerías Rayuela, El Coleccionista, Juana Mordó y Multitud de Madrid. Fundación Miró, Barcelona. (*Solidaridad y Escribo en las Puertas*).
- *Escenografía Teatral Española*. Galería Multitud. Madrid.
- *Pintores Andaluces desde 1900*. Salas del Banco de Granada, Granada. Sevilla y Málaga. Comisario Julián Gállego.
- Obra Gráfica Guadalimar. Galería Rayuela. Madrid.

1978

- *Arte Español Contemporáneo*. Fundación Gulbenkian. Lisboa.
- *Pintura Española Actual*. Museo de Cathay. Taipei. (Con la Galería Multitud)
- *Arte Español de Hoy*. Niavaran Cultural Center. Teherán.
- *Pintura Española del siglo XX*. Museo de Arte Moderno. Méjico, D. F.
- I Exposición de Pintores Andaluces Contemporáneos. Escuela Superior de Bellas Artes. Universidad de Sevilla. Catálogo José María Moreno Galván. Febrero.
Brikman, Gordillo, Guerrero, Juan Romero y Valdivieso, etc.
(*Espacio Deshabitado y Horizonte Rojo*)
- *Panorama 78*. Asociación de Artistas Plásticos. Museo de Arte . Contemporáneo. Madrid
(*Máquina Raptaplanetas*).
- Aniversario *Guadaliamar*. Galería Rayuela. Madrid.
- Obra Gráfica. Galería La Kábala. Madrid.
- Internacional de la Plástica. Santiago de Chile. Chile. (Comisario Moreno Galván)
- Homenaje a Miguel Hernández. Galería Multitud. Madrid.
- *24 meses de mi vida*. Carmina Macein. Museo de Arte Moderno de Ceret. Francia.
- Dibujos 1949 - 1978. Galería Ruiz Castillo. Madrid.

1979

- III Trienal Internacional de Pintura. Sofía. Bulgaria.
- *Artistas Andaluces en Madrid*. Galería Galiarte. Madrid.
- Homenaje a Antonio Machado. Club Pueblo. Madrid.

- Arte Contemporáneo en Pequeño Formato. Banco de Granada.
- Artistas de la Galería de Juana Mordó. Madrid.

1980

- *Vanguardia Española del Siglo XX*. Museo Gil Carrillo, México y Museo de Arte Moderno de Monterrey. Junio- agosto. Textos del catálogo Julián Gállego y Elvira González.
Juan Gris, Miró, Picasso, Julio González, Chillida, Saura, Caneja, Guerrero, Tapiès, Gordillo, etc.
(*Horizonte Rojo*).
- *Pintores y escultores españoles por los derechos humanos*. Sala Tiépolo. Madrid.
- *Figurines del Grupo teatral La Barraca, originales de Alberto y José Caballero*. Residencia del CSIC. Madrid.
- Homenaje a Nicaragua. Sala de Arte de la Feria del Campo. Junio. Madrid. Organizado por Tierno Galván.
Alcorlo, Bonifacio, Brikman, Canogar, A. Delgado, E. Crónica, Miró, Lucio, Tapiès, Sempere, Vaquero, Vela, S. Victoria, etc.. (*Hukako*).
- Homenaje a Lenin. Museo de Bellas Artes. Sofía.
(*Retrato de Federico García Lorca*).
- Homenaje a Guinea Ecuatorial. Sala de Arte de la Feria del Campo. Madrid.

1981

- *Selección de Arte Español Contemporáneo*. Conmemoración MCCC Aniversario del Estado Búlgaro. Galería Nacional. Sofía.
Amalia Avia, Farreras, A. Gabino, Lucio Muñoz, José Luis Sánchez, Sempere y Rivera.
- *Cien Artistas para un Centenario*. Homenaje a Picasso. Galería Skira, Madrid. San Sebastián y León y Fundación Gulbekian (Lisboa)
- *Una Piccola Collezione*. Galería L'Indiano. Florencia.
- I Muestra de Grabadores Andaluces. Organizan Grupo Palmo y Taller 7- 10 de Málaga. José Caballero como invitado especial. La Alcazaba, Málaga. 27 oct. Granada, Sevilla, Huelva, Córdoba, Jaén y Almería.
- *Andana I*. Pintores Andaluces fuera de Andalucía. Museo de Arte Flamenco. Jerez.

1982

- *Arte Matérico y no Figurativo Español*. Sonja Henies. Oslo y Copenhague.
- *Arteder 82*. Feria Internacional. Bilbao.
(Dos grabados *Hueco* y *Afirmación*).
- IV Trienal Internacional de Pintura. Sofía. José Caballero invitado de Honor.
(*El sol negro de los campesinos andaluces* y *Muerte de Federico García Lorca*).
- *Homenaje a Vázquez Díaz de sus discípulos*. Círculo de Bellas Artes, Museo Municipal, Madrid y Banco de Bilbao, Madrid, Bilbao y Sevilla.
(*Tren de Rodaje, Círculo Roto, La Gran Vigilia de 1936, Envoltorio Explosivo, Planeta Clandestino, Día Lunes.*)
- Vázquez Díaz 1982 - 1982. Ateneo de Madrid.

- Biental Internacional de Pontevedra. (*Inutil Geometría*)
- Pintura Informal y Matérica Española. Zagreb, Sarajevo y Belgrado.
Con Canogar, Mompó, Viola, etc.
- *El Surrealismo y su Evolución*. Casa de Colón, Las Palmas, Galería Rodin, Tenerife, Galería Theo, Madrid y Galería Theo, Barcelona.
(*Una Fecha Determinada*).
- *Rompecabezas Andaluz*. Museo de Bellas Artes, Bilbao.
(*Itaka*).

1983

- Feria Internacional de Arte. *Arco* 83. Madrid. Stand "Hispanica de Bibliofilia"
- *En el Taller*. Galería Rayuela. Madrid.
- *Pablo Neruda. Cartas y poemas de juventud*. Homenaje a Pablo Neruda. Salas del Banco Exterior de España, Madrid y Barcelona (1984).
- *Pintura Informal y Matérica española*. Academia de España en Roma y Academia de Bellas Artes, Nápoles.
- Feria del Libro. México D. F.
- Feria del Libro. Francfort.
- *Veinte Pintores Andaluces*. Colectivo Palmo y Colegio de Arquitectos, Málaga.
- *Veintinueve Pintores Andaluces*. Salas de la Caja de Ahorros de Córdoba, Madrid y Marbella.
- Galería Benedet. Oviedo.

1984

- Feria Internacional de Arte *Arco* 84. Madrid. Stand "Hispanica de Bibliofilia".
- Homenaje a Pablo Neruda. Centro Cultural "Nicolás Salmerón". Madrid. Noviembre. (*Retrato de Pablo Neruda*).
- *Federico García Lorca y su teatro*. Teatro Español, Madrid. Museo de San Telmo de San Sebastián, (1985), "Europalia", Bruselas (1986) y Fundación Gulbenkian, Lisboa (1987).
- *Pintores Contemporáneos*. Galería Rayuela. Madrid.
- *El Toro y sus mundos*. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
(*La cogida aguatinata, Mujer torero dibujo y Sangre en la Barrera*, óleo).
- *Toros y Toreros*. Banco de Bilbao. Madrid y Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
- Galería Rayuela. Madrid.
- Homenaje a Eduardo Westerdahl. Asociación Canaria de Amigos del Arte. Santa Cruz de Tenerife, Lanzarote y Las Palmas.
- *Por la Libertad*. Comité de familiares de presos políticos del Uruguay. Centro Cultural Conde Duque. Madrid.
- *50 Autori in cerca di...* Galería d'arte L'Indiano. Florencia. Italia.
- Homenaje a Pablo Serrano. Centro Cultural "Nicolás Salmerón". Madrid.

1985

- Feria Internacional de Arte, *Arco* 85. Madrid. Stand "Hispanica de Bibliofilia".

- *Spanische Grafik*. Bayerische Vereinsbank, Lindau. Munich, Coblenza y en 1986 en el Iberoclub de Bonn. Alemania.
- *Por el arte*. Homenaje a Juana Mordó. Círculo de Bellas Artes. Madrid.
- *Solidaridad con Nicaragua*. Sala Aldaba. Madrid.
- *Vázquez Díaz y sus Discípulos*. Galería Bertaud - Otero. Madrid. Con Caneja, Canogar, Cristino de Vera.
- *Pintura al agua*. Galería Bertaud - Otero. Madrid.
- *Por la libertad*. Grecia, Suiza, Francia, Suecia, Canadá, Venezuela, Brasil, Italia, Noruega, Dinamarca y Finlandia.
- *Cien años de cartel español*. Centro Cultural Conde Duque. Madrid
- Colección Arte y Trabajo. Expometro Retiro. Madrid. *El viento*.

1986

- *Bodas de Diamante del Cubismo*. Facultad de Bellas Artes. Madrid.
- Feria Internacional de Arte, Arco 86. Madrid. Stand "Hispanica de Bibliofilia".
- *Artistas por la Paz*. Palacio de Cristal. Madrid. (*Horizonte rojo*).
- *No Pasarán*. Museo Bochun - Kunstsammlung, Bochun, Alemania.
- *Treinta maestros españoles* (Obra gráfica). La Galería. Madrid.
- Homenaje a Castilla. Banco Bilbao - Vizcaya. Madrid. (*Viento en Castilla (La línea roja)*).
- *La obra Gráfica de los Premios Nacionales de Artes Plásticas. 1980 - 1985*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid. León y Valladolid.
- *Maestros de la Pintura Española Contemporánea*. Centro de Nervión. Sevilla. (*Sangre en la barrera*).
- *Pintura y Escultura de Vanguardia*. Colección Banco Hispano Americano. Laredo (Santander), Murcia y Valladolid. (*La larga noche de Nazim Hikmet*).
- Homenaje a José Luis Aranguren. Foro de Pozuelo, Madrid.

1987

- *Federico García Lorca Teatro, vida e morte*. Fundación Gulbenkian. Lisboa.
- *XXV Años de Arte Español en la Sala Luzán*. Caja de Ahorros de Zaragoza.
- Homenaje a Pablo Serrano. Centro Cultural Nicolás Salmerón Madrid.
- *Diversas Tendencias de la Pintura Contemporánea*. Obra Gráfica. Centro Cultural Las Rozas. Madrid.
Con Alberti, Barjola, Caneja y Rivera.
- *Vázquez Díaz y sus discípulos*. Diputación de Córdoba. Córdoba. *Medea en Peñarroya*.
- *XX Aniversario Galería Seiquer*. Madrid.
- *Tierno y la Paz*. Planetario. Madrid. *Itaka*.
- *Generaciones Juntas*. Galería Juan Gris. Madrid. Con Bartola, Brinkmann, Equipo Crónica, Canogar Farreras, Mompó, Feito, Millares, etc. .
Pintores de Huelva. Caja de Ahorros de Huelva.

1988

- VI Trienal Internacional de Pintura. Sofía, Bulgaria.

- V Bienal Internacional del Grabado Europeo. Heidelberg, Alemania.
- *Barco por la Paz en Centroamérica*. Managua, Nicaragua. Litografía de Oceana.
- *Colección de Amigos del Centro de Arte Reina Sofía*. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
- *La Estampa contemporánea en España*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
- *Tauromaquias de Goya a Belmonte*. Banco Bilbao Vizcaya. Jerez, Huelva, Córdoba y Sevilla. Con Goya, Picasso, Alberti, etc. (*Al Toro*).
- *Arte y Trabajo*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid y Galerías Leisten y Thiesen de Munster, Alemania.
- *Pintores Andaluces en Madrid*. Caja de Ahorros de Granada y Madrid. *Ala sin voz*.
- *17 Pintores Andaluces*. Homenaje a Antonio Gala. Patio de la Tabacalera. Madrid. (*Cherno More*).
- *Los Toros en el Arte*. Centro Cultural Conde Duque. Madrid.
- *Veinticinco años de arte contemporáneo español*. Sala Luzán de Zaragoza. (*Bandera de nadie*).
- *Dibujo Onuba*. Ayuntamiento de Huelva. Huelva.

1989

- Colección Amigos del Centro de Arte Reina Sofía. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid y Santiago de Compostela.
- XXV Aniversario de la Galería Juana Mordó. Círculo de Bellas Artes. Madrid.
- Ruedo Ibérico. Palacio de Cultura, Praga
- *Obra gráfica de los Premios Nacionales de Artes plásticas*. Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla. (*Nudo marinero y Maroma y signos*).

1990

- *Arte Español. Segunda Mitad del Siglo XX*. Irish Museum of Modern Art de Dublín.
- *Arte de los sesenta*. Sala de la Comunidad de Madrid. Madrid. (*Muro Blanco*).
- *Los toros vistos por treinta pintores*. Museo de Bellas Artes, Santander. (*Sangre en la barrera*).
- *Ruedo Ibérico* en la "Semana Española". Museo de Pintura de México. D. F.
- Inaugural Galería Alfama. Lisboa.
- Galería Juan Gris. Madrid.
- FERS. París.
- *Pintores del Salón de los Once*. Centro Cultural Las Rozas. Madrid. (*Amigas de la luna*).
- *Ruedo Ibérico*. Galería Manuela Vilches. Marbella.
- Exposición a favor de Amnistía Internacional. Sala Durán. Madrid.
- Colectiva. Galería John - Ove Hansson. Marbella.
- *Barco por la Paz en Centro América* (Managua, Nicaragua)

1991

- *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca*. Círculo de Bellas Artes. Madrid y Universidad de Alcalá de Henares.
- *Ruedo Ibérico*. Salas de Exposiciones ABA. Zaragoza.
- *Ruedo Ibérico*. Centro Cultural de la Villa. Madrid.
- *Cuatro Siglos de Teatro en España*. Museo Municipal, Madrid.
- *Un siglo de Ilustración en Blanco y Negro*. Salas del Banco de Bilbao Vizcaya. Madrid y Sevilla.
- Selección de autores. Galería Juan Gris. Madrid.
- *Del surrealismo al informalismo. El arte de los cincuenta en Madrid*. Sala de la Comunidad de Madrid., Madrid.
- *Homenaje a Pepe Ortega*. Galería Villanueva. Madrid.
- *Verano del 91*. Galería Juan Gris. Madrid.
- Selección de fondos del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Sala del Círculo Mercantil de la Generalitat Valenciana. Valencia.

1992

- Homenaje a José Caballero. Centro Cultural Las Rozas. Madrid.
- *Huelva Pintura*. Reales Atarazanas. Barcelona.
- *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Casona de Tudanca. Tudanca. Santander.
- *Retratos de Madrid, Villa y Corte*. Centro Cultural de la Villa. Madrid.

1993.

- *Ismos*. Arte de Vanguardia. Galería Guillermo de Osma. Madrid. y Galería Oriol, Barcelona (1994).
- *Arte para después de una guerra*. Salas de la Comunidad de Madrid. Madrid.
- *Los paréntesis de la mirada*. Homenaje a Buñuel. Museo de Teruel. Teruel.
- *La imaginación al papel*. Galería Fontanar. Madrid.
- *Tauromaquias del siglo XX*. Museo de la Ciudad, Madrid.

1994.

- *Arte Abstracto Español en la Colección Central Hispano*. Fundación Central Hispano. Madrid.
- *La medida del tiempo*. Caja de Ahorros de Navarra. Madrid.
- *Obra gráfica*. Biblioteca Nacional.
- *El color de las vanguardias*. Pintura Española Contemporánea en la Colección Argentaria. Salas de la Comunidad de Madrid. Madrid.

1995.

- *El surrealismo en España*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Kunsthalle de Viena, Galería d'Arte Moderna e Contemporanea. Palazzo Forti, Verona y Santiago de Compostela.
- *La medida del tiempo*. Caja de Ahorros de Navarra (Madrid)
- *50 obras de la colección Massaveu*. Museo Bellas Artes, Oviedo.
- *Adriano del Valle*. Exposición antológica. Centro Cultural Conde Duque. Madrid.
- *Luces de la Ciudad*. La Lonja y Palacio de Montemujo, Zaragoza.
- *Fondos de la colección Eugenio Granell*. Fundación Eugenio Granell. Santiago de Compostela.

- *Obra gráfica*. Damasco y Amman.

1996

- *Gerardo Diego y los pintores*. Centro Cultural de la Villa. Madrid.
- *El juego de los espejos*. Colección Eugenio Granell. Instituto Leonés de Cultura. León. (*Interior con personajes*).
- F.I.A.C. Feria Internacinal de Arte Contemporáneo. París. (Con la Galería Guillermo de Osma).
- Artistas españoles de los años 70 en la colección Pilar y Joan Miró (Palma de Mallorca)

1997

- *Madrid Barcelona 1930 1936. La tradición de lo nuevo*. Fundación La Caixa. Madrid.
- *Gaceta de Arte y su época. 1932 - 1936*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria.
- *Suerte suprema. Homenaje a Manolete*. Palacio de la Merced. Córdoba.
- *Manolete y su época*. Real Academia de San Fernando, Madrid.
- *La Tauromaquia en las artes plásticas*. Centro Cultural La Genera. Fundación Caja Granada, Granada. Recinto de la ciudadela, Pamplona. Centro de Arte Palacio Almudí, Murcia. Museo de Artes y Costumbres Populares, Sevilla. Palacio de la Merced, Córdoba.
- *Signos de amistad*. Colección de Federico García Lorca. Huerta de San Vicente, Granada. Y 1998 Residencia de Estudiantes, Madrid y Palau Moja, Barcelona.
- F.I.A.C. Feria Internacinal de Arte Contemporáneo. París (Con la Galería Guillermo de Osma).
- Colección Argentaria. Barcelona y Zaragoza.

1998

- F.I.A.C. Feria Internacinal de Arte Contemporáneo. (Con la Galería Guillermo de Osma).
- *Federico García Lorca (1898 - 1936)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
- *15 contemporáneos de El Paso*. Fundación Barrié de la Maza. La Coruña.
- *La música en las artes*. Museo de la Pasión, Valladolid.
- *Imágenes para una generación poética*. Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid. Madrid.
- *El surrealismo y la guerra civil española*. Museo de Teruel. Teruel.
- *El arte del desnudo*. Centro Cultural Caixa Vigo. Vigo. Caja de Ahorros de San Fernando, Sevilla. Granada, Jaén y Almería.
- *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la Posguerra*. Centro Cultural Conde Duque. Madrid.
- Feria Internacional de Miami. (Galería Almirante)
- Colectiva. Galería Rayuela. Madrid.

1999

- F.I.A.C. Feria Internacinal de Arte Contemporáneo. París. (Con la Galería Guillermo de Osma).
- *Telefonía Celeste. Homenaje a Fernando Villalón*. Fundación El Monte. Sevilla.
- *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*. Casa de las Alhajas de la Comunidad de Madrid. Madrid.
- *Secretos del desnudo*. Museo Provincial de Jaén. Jaén. Y Centro Cultural La General, Almería.
- *Mujeres de ensueño*. Castillo de San Vicente de la Barquera, Cantabria. Y Sociedad Económica de Amigos del País, Santillana del Mar, Cantabria.
- *Pintores del siglo XX*. Galería Martín y Mena. Madrid.
- *Luces de sangre*. Centro de Arte Museo de Almería y Museo Municipal de Málaga.
- *Tauromaquia, tauromaquias: touros y toureros*. Museo del Grabado Español Contemporáneo. Marbella, Málaga.
- *Homenaje a Buñuel*. Huesca.
- *Toros*. Fundación Caixa Galicia. La Coruña.

2000

- *El discurso de la pintura onubense en el siglo XX. Una mirada retrospectiva*. Casa Colón. Huelva.
- F.I.A.C. Feria Internacinal de Arte Contemporáneo. París. (Con la Galería Guillermo de Osma).
- *Tauromaquias*. Caja Vital Kutxa. Vitoria.
- *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*. Residencia de Estudiantes Madrid. Y en 1999 Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca.
- *Ismos. Arte de Vanguardia en Europa. 1910 - 1939*. Galería Guillermo de Osma. Madrid.
- *El arte del dibujo*. Centro Cultural La Residencia Castro Urdiales y Centro Cultural La Vidriera, Camargo. Cantabria.
- *Malabarismos. 1917 - 1949*. Fundación Pablo Picasso. Málaga.
- *Abstracción*. Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, Málaga.
- *Secretos del desnudo*. Fundación Caja Vital Kutxa. Vitoria.
- *Veinte toreros del Siglo XX*. Palacio Almudí. Murcia.
- *Gráfica española*. Museo de Arte Internacional. Sofía. Bulgaria.
- *Tiempos de modernidad*. Fundación Caixa Galicia, Lugo, Orense y Pontevedra.
- *Homenaje a Ignacio Sánchez Mejías*. Casa-Museo Federico García Lorca. Fuentevaqueros. Granada.

2001

- *Ver a Picasso*. Galería Guillermo de Osma, Madrid y Galería Oriol, Barcelona.
- *El discurso de la pintura onubense del S.XX*. Museo de Huelva.
- *Claves de la España del siglo XX*. España Nuevo Milenio. Palacio de las Artes y las Ciencias. Valencia.
- *Tiempos de modernidad*. Fundación Caixa Galicia.

- *El dibujo en el siglo XX*. Centro Cultural Fundación Caja de Granada y Centro Cultural, Almería.
- *Pasiones Privadas*. Centro Cultural Las Rozas, Madrid.
- *Luis Escobar y la vanguardia*. Sala de la Comunidad de Madrid, Madrid.
- *Maestros Españoles del siglo XX*. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid.
- *Generaciones*. Obra sobre papel . Centro Cultural Maruja Mallo. Las Rozas, Madrid.
- F.I.A.C. Feria Internacinal de Arte Contemporáneo. París. (Con la Galería Guillermo de Osma).

2002

- *Vanguardia sobre Papel . 1900 - 1950*. Galería Guillermo de Osma. Madrid.
- *Palabras y miradas. Luis Cernuda y la vanguardia histórica española*. Convento de Santa Inés. Sevilla.
- *El arte del desnudo*. Casa de Vacas, Madrid. Casa Zabala, Cuenca. Centro Cultural San Prudencio, Talavera de la Reina. Auditorio Municipal, Puertollano. Museo Municipal López Villaseñor, Ciudad Real, Sala de Exposiciones del Centro Cultural. Albacete.
- *33 aniversario Galería Rayuela*. Galería Rayuela, Madrid.
- *La intensidad del azogue*. Fundación Pablo Picasso, Málaga.
- *Tolmo: Treinta años, treinta artistas*. Galería Tolmo, Toledo.
- *El caballo en el arte*. Sala de Arte Pescadería Vieja, Jerez.
- *Dibujos para un siglo*. Sala San Eloy. Salamanca.
- *Andalucía y la modernidad. Del equipo 57 a la generación de los 70*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.

2003

- *Francisco García Lorca 1902- 1976*. Huerta de San Vicente, Granada y Residencia de Estudiantes, Madrid.
- *Dibujos para un siglo*. Museo de la Pasión, Valladolid.
- *Imágenes de la mujer en la plástica española del siglo XX*. Departamento de Cultura del Gobierno de Aragón. Zaragoza.
- AENA. Colección de Arte Contemporáneo. Museo de Bellas Artes. Santander.
- *Desnudo*. Fundación Rodríguez-Acosta. Granada.
- *Entre el clavel y la espada*. Rafael Alberti en su siglo. MNCARS. Madrid. Centro de Arte Andaluz. Sevilla
- *El amor interrumpido*. El poeta y los pintores. Galería Almirante. Madrid y Museo de Alsa (Almería)
- *Alberti. Sobre los ángeles*. Fundación “El Monte”, Sevilla. Residencia de Estudiantes. Madrid.
- *Collages*. Galería Depósito 14. Madrid.

2004

- *El surrealismo*. Museo de Estella. Navarra.

Museos y Colecciones Públicas

Museos y colecciones públicas

Academia de Bellas Artes Nicolai Paulovich, Sofía (Bulgaria)

Biblioteca Nacional. Sala de Estampas. Madrid

Calcografía Nacional, Madrid

Casa de Cultura. Punta Umbría, Huelva.

Casa-Museo Federico García Lorca, Fuentevaqueros, Granada

Centro Andaluz del Teatro, Sevilla

Centro de Investigaciones Estéticas. Turín, Italia

Colección Agencia EFE, Madrid

Colección Caja de Ahorros, CAI, Zaragoza

Colección Chase Manhattan Bank, Nueva Cork, EEUU.

Colección de Arte Contemporáneo AENA, Madrid

Colección AENA. Madrid.

Colección Félix Adelantado, Diputación General de Aragón. Zaragoza

Colección Massaveu, Comunidad del Principado de Asturias . Oviedo

Colección Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Madrid

Fundación Bartolomé March, Palma de Mallorca

Fundación BBVA, Madrid

Fundación Caixa Galicia, La Coruña

Fundación Carnegie Institute Pittsburgh, Pensilvania, EEUU.

Fundación Cultural Mapfre, Madrid

Fundación El Monte, Huelva

Fundación García Lorca, Madrid

Fundación Juan March, Madrid

Fundación Pablo Neruda, “La Chascona” Santiago de Chile e Isla Negra, Chile

Fundación Pilar y Joan Miró, Palma de Mallorca

Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María, Cádiz

Fundación Rafael Botí, Córdoba.

Fundación Santander Central Hispano, Madrid

Fundación Telefónica, Madrid

Galería Nacional de Arte Extranjero. Sofía, Bulgaria

Museo Atrium, Vitoria.

Museo Camón Aznar, Zaragoza

Museo de Arte Contemporáneo ACA, Tenerife.

Museo de Arte Contemporáneo del Alto Aragón, Huesca.

Museo de Arte Contemporáneo Patio Herrерiano, Valladolid.

Museo de Arte Contemporáneo. Managua, Nicaragua

Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla

Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Museo de Bellas Artes. Vitoria.

Museo de Huelva.

Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile

Museo del Centro de Investigaciones Estéticas, Turín. Italia.

Museo Centro Internacional de la Estampa Contemporánea. Betanzos, La Coruña.

Museo del Dibujo Castillo de Larrés, Sabinánigo, Huesca

Museo del Centro de Investigaciones Estéticas. Turín, Italia.

Museo del Grabado Contemporáneo Español, Marbella, Málaga.

Museo del Teatro, Spoleto (Italia)

Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Museo Municipal, Madrid

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Museo Nacional de Bellas Artes, Guinea Ecuatorial

Museo Nacional del Teatro, Almagro, Ciudad Real

Museo Popular de Arte Contemporáneo, Villafamés, Castellón

Museo Rufino Tamayo, México, D. F.

Museo Taurino, Madrid

Palacio de la Diputación, Huelva

Palacio de la Merced . Sede de la Diputación Provincial, Córdoba.

Palacio Municipal de Huelva

Texas Memorial Museum. Austin, Texas. E.E.U.U.

Bibliografía

Bibliografía

A. A

- “Luzán: José Caballero”. *Heraldo de Aragón*. Zaragoza. 16 de octubre, 1986.

A. C.

- “Estreno de Cui pin sing” *El correo del norte*. 30 de diciembre, 1938.
- “Exposición de la Asociación de Dibujantes”. *Ya*. Madrid, 7 de octubre, 1952.
- “José Caballero”. *Artes* nº 16. Madrid, marzo, 1962.

ABRIL, Manuel.

- “La feria del dibujo” *Diario de Madrid*. Madrid, 8 de mayo, 1935.
- “La feria del dibujo”. *Blanco y Negro*. Madrid. 26 de mayo, 1935.
- “El papá y “les enfants terribles” . *Santo y Seña*. Nº 6. Madrid, 30 de junio, 1942.

ABURTO, Rafael.

- “José Caballero. El hombre que pinta”. *Revista Nacional de Arquitectura* núm, 203. Madrid, Noviembre, 1958.

Adriano del Valle (1895 - 1957) Antología. Centro Cultural Conde Duque. Madrid, 1995.

AGUDO, José.

- “Un gran pintor expone en Santander”. *Alerta*. Santander, 8 de mayo, 1962.

AGUILERA CERNI, Vicente.

- *Panorama del Nuevo Arte Español*. Guadarrama. Madrid, 1966.
- *José Caballero*. Fundación Gulbenkian, Lisboa. Portugal. 1973.

ALAMEDA, José. (Seudónimo de Carlos Fernández Valdemoro)

- *Retratos inconclusos. Memorias*. Océano. Méjico, 1982.

ALIAGA, Rosa.

- “Entrevista a María Fernanda Thomas de Carranza. *El Periódico de Las Rozas*. Las Rozas. Madrid. 15 de febrero, 2000.

ALBA, Juan Andrés.

- “La última pincelada de Caballero”. *Semanal. Diario de Alcalá*. Alcalá de Henares. 25 de febrero, 1996.

ALBERTI, Rafael.

- *Algo de José Caballero. Roma, 1970*. Catálogo Exposición Galería Juana Mordó. Madrid, 1970 Y en *Canciones del Alto Valle del Aniene*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1972.
- *José Caballero*. Catálogo Galería L’ Indiano. Florencia. 1974.
- *La arboleda perdida. Memorias*. Seix Barral. Barcelona, 1975.
- “Un banderillero”. *Guadalimar* núm, 76. Madrid, 1983.
- *Con Aire, Cal y Cielo*. Prológo a *Cuadernos de Huelva*. Diputación de Huelva. Huelva, 1985. Y en *Abc literario* Madrid, 10 de enero, 1987.
- “José Caballero”. *El País*. Madrid, 28 de octubre, 1991.
- *La Arboleda Perdida*. Seix Barral. Barcelona, 1975.
- *La Arboleda Perdida*. Seix y Barral, Barcelona, 1987.

Alberto. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2001. Jaime Brihuega, Concepción Lomba y otros.

Alberto Sánchez. 1895 - 1962. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 1997. Jaime Brihuega y otros.

ALCALÁ, Alfonso.

- "Mariana Pineda o el lirismo lorquiano". *Ideal*. Granada. mayo, 1982.

AMÓN, Santiago.

- *Las sensitometrías de José Caballero*. Catálogo Exposición Galería S'Art. Huesca, 1973.
- *La nueva creación de José Caballero*. Catalogo Exposición Galería Juan Mordó. Madrid, 1975.
- "El taller de José Caballero (1931 - 1977)". *El País*. 31 de marzo, 1977.

Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los 70. Mariano

Navarro, Eugenio Carmona y otros. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla 2002.

ANÓNIMO.

- "Homenajes a García Lorca y a José Caballero". *El sol*. Madrid, 12 de septiembre, 1935.
- "Pepe Caballero está pintando los decorados de Bodas de Sangre para que la Xirgu lo lleve a México". *La Provincia*. Huelva. 4 de octubre, 1935.
- "García Lorca i la gairebé estrena de "Bodas de sangre" per Margarida Xirgu" *L'Instant*. Barcelona, 21 de noviembre, 1935.
- "Estreno de Bodas de Sangre". *La Rambla*. Barcelona. 25 de noviembre. 1935.
- "La alocución pronunciada por el general de división a las tres de la tarde de hoy". *Abc*. Sevilla. 26 de julio, 1936.
- "El general Queipo de Llano vuelve a hablar a las tres de la tarde". *Abc*, Sevilla. 27 de julio, 1936.
- "Discurso radiado anoche, a las diez, por el general Queipo de Llano" *Abc*. 28 de julio, 1936.
- "La situación de Huelva. Cómo se tomó la población". *Abc*. Sevilla. 30 de julio, 1936.
- "Información del gabinete de prensa afecto al Estado Mayor". *Abc*. 30 de julio, 1936.
- "A los gremios de comestibles, almacenes, café, bares, etc, y a las entidades y particulares en general". *Odiel*. 4 de agosto, 1936.
- "Ejecutan a los traidores en el Conquero". *Odiel*. 5 de agosto, 1936.
- "Contra los que ocultan a los marxistas". *Abc*. Sevilla. 18 de agosto, 1936.
- "Ya se matan entre ellos. ¿Ha sido asesinado el poeta Federico García Lorca en Madrid?". *Odiel*. 10 de septiembre, 1936.
- "Una grandiosa empresa de Arte". *Gol*. Madrid, 13 de abril, 1942.
- "Lo que dicen los pintores jóvenes. Doce pintores hablan sobre la orientación actual de la pintura". *Sí*. 2 de julio, 1943.
- "Cuadro con destino a Nueva York". *Información*. Alicante, 11 de enero, 1950.
- "José Caballero dice..." *Informaciones*. Madrid, 30 de noviembre, 1951.
- "José Caballero contesta..." *Ya*. Madrid, 30 de diciembre, 1951.
- "La obra más discutida del mes, *Santa Ana y la Virgen niña*. ¿Qué le parece a usted?". *Boletín de Exposiciones* núm 2. Madrid, 1 de enero, 1952.
- "El pintor José Caballero en Benimar". *Las Provincias*. Valencia, 19 de julio, 1953.
- "José Caballero, Gran Premio de Pintura al agua en la III Bienal Hispanoamericana de Arte". *Pueblo*. Madrid, 3 de enero, 1956.

- “José Caballero en el Ateneo”. *Informaciones*. Madrid. 22 de enero, 1953.
- “Regresó de Madrid el Delegado Provincial de Sindicatos”. *Odiel*. Huelva. 18 de abril, 1953.
- “Los premios de la III Bienal” *Mundo Hispánico* nº 94. Madrid, enero 1956.
- “La compañía Lope de Vega en el teatro griego de Montjuich”. *Abc*. Madrid, 4 de julio, 1958.
- “Pepe Caballero realizará los multicolores decorados de “Bodas de Sangre”. *Pueblo*. 1 de octubre, 1962.
- “Pintores y escultores opinan sobre el arte actual”. *Los domingos de Arriba*. Madrid. 28 de junio, 1964.
- “Del poeta al pintor”. *Los domingos de Abc*. Madrid. 24 de enero, 1971.
- “Exposição de pintura de José Caballero”. *Diário de Lisboa*. Lisboa, 11 de enero, 1973.
- “Exposição de pintura de José Caballero. Na Fundação Gulbenkian”. *Correio do Minho*. Braga. 11 de enero, 1973.
- “Michel Tapiè, famoso crítico de pintura francés visitó la exposición de José Caballero”. *El Norte de Castilla*. Valladolid. 13 de junio, 1973.
- “El arte de lo posible”. *Cambio 16*. Madrid, 26 de abril, 1976.
- “Nuestro proyecto abarca a todos los movimientos de vanguardia. Entrevista con Alberto Corazón”. *El País*. Madrid, 25 de julio, 1976.
- “Alberti en su regreso”. *Blanco y Negro*. 11 de mayo, 1977.
- “Primer acto público de Alberti tras su regreso”. *El País*. 1 de mayo, 1977.
- “Un Shakespeare bien y alegremente entendido por el grupo *Agon*”. *Abc*. 15 de abril, 1980.
- “Presencia taurina. José Caballero. Homenaje a Bergamín”. *Guadalimar*. Nº 76. Diciembre - enero, 1984.
- “José Caballero”. *El País*. 11 de mayo, 1979.
- “Premio a Caballero”. *Cambio 16*. 10 de junio, 1979.
- “Nueve pintores de la España contemporánea”. *Narodna Kultura*. Sofía. 24 de julio, 1981.
- “Entrevista con los pintores españoles que exponen en la Galería Nacional”. *Iskutvo* nº 31. Sofía, Bulgaria. Agosto, 1981.
- “José Caballero condecorado”. *Cinco Días*. Madrid, 5 de julio, 1988.
- “Sale a subasta el *Retrato de Lorca* pintado por José Caballero”. *Abc*. Madrid, 14 de septiembre, 1990.
- “El Reina Sofía aplaza indefinidamente una muestra del pintor José Caballero”. *Diario 16*. Madrid, 11 de febrero, 1991.
- “Ante la presión de la opinión pública. María Corral rectifica y celebrará la antológica de Caballero”. *Abc*. Madrid, 10 de marzo, 1991.
- “María Corral aplaza sine die una exposición de José Caballero”. *Correo del Arte*. Nº 78. Madrid, marzo, 1991.
- “Caballero renuncia a su exposición antológica en el CARS”. *Abc*. Madrid, 5 de abril, 1991.
- “Premio especial del senado a José Caballero”. *Correo del arte* nº 80. Madrid, mayo – junio 1991.
- “Homenaje a José Caballero en las Rozas” *El punto*. Madrid. 3 de abril, 1992.

- "José Caballero" *Abc Cultural* nº 55. Madrid, 20 noviembre, 1992.
- "Madrid abre una antológica de José Caballero". *El punto* Madrid. 20 de noviembre, 1992.
- "José Caballero. El tiempo de un poeta". *El punto*. Madrid. 25 de octubre, 1996.
- "José Caballero en Lisboa" *El punto*. Madrid, 8 de marzo 2002.
- "Círculos y sueños de José Caballero en el Spanish Institute". *El punto*. Madrid, 28 de febrero, 2003.
- "Inaugurado el Museo José Caballero". *Puerta de Madrid*. Alcalá de Henares. Madrid. 23 de mayo, 2003.

ANSÓN, Luis María y QUEZADA, Jaime.

- *Neruda – García Lorca*. Fundación Pablo Neruda. Santiago de Chile, 1998.

ANTOLÍN, Mario.

- "José Caballero Rabiosamente independiente". *Blanco y Negro*. Madrid, 27 de junio, 1986

ANTÓN, Carmen.

- *Visto al pasar. República, guerra y exilio*. Do Castro. La Coruña, 2003.

ARAGONÉS, Ángel.

- "José Caballero: La Vanguardia tradicional". *Posible*. Madrid, 21 de mayo, 1975.

ARANDA, Francisco.

- *El surrealismo español*. Lumen. Barcelona, 1981.

ARBÓS BALLESTE, Santiago.

- "La tauromaquia de José Caballero". *Blanco y Negro*. Madrid, 14 de noviembre, 1959.
- "Pintores y escultores de la fiesta de los toros". *Abc*. Madrid, 6 de abril, 1960.
- "Exposición de Arte Español 1925 - 1935". *Abc*. Madrid, 24 de abril, 1960.
- "Pinturas de José Caballero en la Galería Prisma". *Abc*. Madrid, 22 de marzo, 1962.

ARCO, del.

- "José Caballero". *La vanguardia española*. Barcelona, 25 de junio, 1970.

AREÁN, Carlos.

- *Veinte años de pintura de vanguardia en España*. Editora Nacional. Madrid, 1961.
- "La pintura en España 1940 - 1975". *Razón Española* nº 35. Madrid, mayo, 1989.

ARIAS SERRANO, Laura.

- *El pintor Juan Antonio Morales: Vida y obra*. Tesis inédita Universidad Complutense. Madrid, 1988.

Arte para después de una guerra. Conserjería de Cultura. Comunidad de Madrid, Madrid, 1993.

ARMENDARIZ AZCÁRATE, Maite.

- "Caballero, señor de los sueños y de las manzanas". *La Nación*. Buenos Aires. 25 de agosto, 2002

ARREGI, Federico.

- "Abrazo redondo entre pintura y poesía". *Búsqueda*. Montevideo. 13 de junio, 2002.

ASENSIO, Jesús.

- "La rebelde inquietud de José Caballero". *Odiel*. Huelva. 16 de Junio, 1972.

ASTORGA, Antonio.

- “El mundo de las artes dio su último adiós al pintor José Caballero en Alcalá de Henares”. *Abc*. Madrid, 28 de mayo, 1991.

ATARÉS, Alfredo.

- “José Caballero y su obra”. *Diario de Huesca*. Huesca. 26 de julio, 1933.

AUCLAIR, Marcelle.

- *Enfances et mort de Federico García Lorca*. París. Editions de Seuil. 1968.

A.A.V.V.

- *Diccionario Enciclopédico Espasa*. 8ª edición. Tomo III. Espasa Calpe. Madrid, 1978.
- *Gran Enciclopedia Andaluza*. Tomo II. Edición Promociones Culturales Andaluzas. Sevilla, 1979.
- Dossier Guadalimar. *Guadalimar*. Núm, 112. Madrid, junio - julio, 1991.
- *Rey Lagarto*. Núm 12 + 1. Número monográfico dedicado a José Caballero. Sama de Langreo, Asturias, 1992.
- *Fernando Serrano*. Nº 0 Número monográfico dedicado a José Caballero. Moguer, Huelva, octubre – noviembre, 1993.
- *Conquero. Revista de Cultura*. Huelva. 17 de noviembre, 1992.
- *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del Siglo XX*. Forum Artis. S. A. Madrid, 1994.

AZANCOT, Leopoldo.

- “José Caballero y el renacer de Andalucía”. *Don Pablo*. Málaga. Abril, 1977.

AZCOAGA, Enrique.

- “Pinturas de José Caballero, Luis Calzada, Víctor María Cortezo y Juan Antonio Morales”. *Informaciones*. Madrid, 21 de julio, 1942.
- *Alberto*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1974.
- “La Barraca o el estímulo cultural”. *Blanco y Negro*. Madrid, 15 de marzo, 1975.
- “La Barraca de Federico García Lorca” *Tiempo de Historia* núm, 5. Madrid. Abril, 1975. Madrid.

AZERRAT, León.

- “José Caballero, el pintor de ‘La noche de la partida’”. *Sol de España*. Málaga. 24 de noviembre, 1968.

AZEVEDO, Manuela de.

- “Na Gulbenkian José Caballero, una “ponte” sobre arta espanhola”. *Diario de Noticias*. Lisboa, 13 de enero, 1973.

B. T. A.

- “Un destacamento de la inteligencia creadora”. *Robotnichesco Delo*. Sofía, 22 de junio, 1979.
- “Premio para un pintor español”. *Robotnichesco Delo*. Sofía. 5 de julio, 1979.

BAIGNÈRES, Claude.

- “Antonio au théâtre des Champs Élysees”. *Figaro*. París. 5 de octubre, 1957.

BALABANOV, Iván.

- *Puertas hacia el mundo*. Edición Narodna Mladetz. Sofía, 1980.

BAQUERO, Arcadio.

- “Don Juan Tenorio” *El Alcázar*. Madrid. 29 de octubre, 1956.

- “Bodas de Sangre” de Federico García Lorca en el Bellas Artes”. *El Alcázar*. 11 de octubre, 1962.

BARBERÁN, Cecilio.

- “Cuatro pintores de hoy y de ayer”. *Abc*. Madrid, 12 de julio, 1942.
- “Tercer Salón de los Once”. *Abc*. Madrid, 6 de febrero, 1946.
- “El certamen del Gran Premio del Círculo de Bellas Artes”. *Informaciones*. Madrid, 25 de noviembre, 1950.

BARCELÓ, Pedro.

- “La poética de José Caballero”, *El Alcázar*. Madrid. 26 de mayo, 1958.

BARRIO, J.

- “La esposa de José Caballero cederá cuadros del pintor a la ciudad de Alcalá”. *El País*. Madrid, 28 de mayo, 1991.

BARROS, José Luis.

- *Libro de los amigos*. Edit Do Castro. Sada. La Coruña. 1990

BARRY, Sheila Anne de.

- “José Caballero”. *International Herald Tribune*. New York. 21 de Noviembre, 1970.

BASABE, Juana.

- “José Caballero pinta en Marbella”. *Sol de España*. Málaga. 12 de septiembre, 1974.

BERASÁTEGUI, Blanca.

- “José Caballero. La historia sin nostalgias”. *Abc*, Madrid. 3 de diciembre, 1984.

BERNAT Y DURAN.

- “Bodas de Sangre de García Lorca interpretado por Margarita Xirgu”. *La Humanitat*. Barcelona. 1 de noviembre 1935.

BENTO, Ángel.

- *Vázquez Díaz*. Dirección General de BB.AA. Madrid, 1971.

BERGAMÍN, José.

- “Pintura desenmascarada” *Índice*, núm, 160. Madrid, febrero, 1962.

BLAS, J. I. de.

- *Diccionario de Pintores Españoles Contemporáneos*. Edición Estiarte. Madrid, 1972.

BOEN, Max von.

- *La moda. Historia del traje en Europa*. Tomo I. Salvat. Barcelona. 1928.

BONACHERA POMBO, Eduardo.

- “Un viaje a la fantasía”. *Pueblo*. Sevilla. 15 de junio 1972.

BONET, Juan Manuel.

- “José Caballero. La memoria viva”. *Blanco y Negro*. Madrid, 21 de octubre, 1990.
- “José Caballero en el Ruedo Ibérico”. *Blanco y Negro*. Madrid. 29 de noviembre, 1992.
- *Diccionario de las vanguardias en España. 1907 - 1936*. Madrid, Alianza Editorial. 1998.

BONET CORREA, Antonio.

- (Coordinador) *Arte del franquismo*. Cátedra, Madrid, 1981
- (Coordinador). *El surrealismo*. Cátedra, Madrid, 1983.

- *El Universo Pictórico de José Caballero*. Catálogo Exposición Ayuntamiento de Huelva. 1986.

BONNIN, Pere.

- "Pintor amb mirada d'infant". *Set d'actualitat* nº 82. Barcelona, 7 de junio, 1991.
- "José Caballero". *Tribuna*. Barcelona. 9 de junio, 1991.

BORISLAVOV, Iván.

- *Poesía y Color*. Izdatelstvo.Bulgarski Judojnik. Sofía, Bulgaria. 1987.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo.

- "Introducción al *Goya* de Luis Buñuel". En *Goya*. Zaragoza. Instituto de Estudios Turolenses, 1992.

BOZAL, Valeriano.

- "Caballero no es fascista". *Cambio 16*. Madrid, 24 de mayo, 1976.
- *Arte del siglo XX en España*. Espasa Calpe. Madrid, 1995.

BOZAL, V y LLORENS, T. y otros.

- *España artística y realidad social: 1936 - 1976*. Gustavo Gili. Barcelona, 1976.

BRIHUEGA, Jaime.

- *Las Vanguardias Históricas en España*. Itsmo. Madrid, 1981.
- "Arte y política en la España del siglo XX". *La Balsa de la Medusa* núm, 24. Madrid, 1992.
- "Entre dos orillas que se han vuelto la espalda". En el Catálogo *José Caballero*. Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 1992.

BUFILL, Juan.

- "Un surrealismo andaluz". *La Vanguardia*. Barcelona. 8 de marzo, 1996

BUH.

- "Maxwel, Chaim Debossens, David Burnand et José Caballero" *Tribune de Laussane*. Lausana, 2 de noviembre, 1960.

BUÑUEL, Luis.

- *Mi último suspiro (Memorias)*. Plaza y Janés. Barcelona, 1982.
- *Goya. Guión y sinopsis cinematográfica*. Instituto de Estudios Turolenses. Teruel, 1992.

BUSTAMANTE, Juby.

- "Exposiciones en Madrid". *Bellas Artes* 71. Núm, 7. Madrid, enero - febrero, 1971.

BUSTOS, Clara Isabel de.

- "María Corral aplaza "sine die" una exposición antológica de José Caballero en el Reina Sofía". *Abc*. Madrid, 9 de febrero, 1991.
- "Semprún reconsidera el aplazamiento de la exposición de Caballero decidido por Corral". *Abc*. Madrid, 17 de febrero, 1991.
- "El Centro de la Villa expone la antológica de José Caballero". *Abc*. Madrid. 17 de noviembre, 1992

CABALLERO, José.

- "Voy a explicar algunas cosas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm, 26. Madrid, febrero, 1952.
- "Carta de Pepe Caballero en la que define y explica la obra enviada a *Odiel*". *Odiel*. Huelva. 15 de abril, 1967.

- “Carta a Carlos Pascual de Lara”. *ARA* nº 16. Madrid, abril – junio, 1968.
- “Con Neruda en Madrid”. *Abc*. Madrid. 25 de septiembre, 1973.
- Sin título. Catálogo Galería Juana Mordó. Madrid, 1975.
- “La Barraca peregrina a Granada. Homenaje a García Lorca”. *Gaceta Ilustrada* num, 1028. Madrid, 20 de junio, 1976.
- “La Noche de la Partida”. *Revista Iberoamericana*, nº extraordinario. Madrid, 1978.
- “Poemas”. *Nueva Estafeta*. Nº 8. Madrid, julio, 1979.
- “Recuerdo de Federico y Pablo”. *Abc*, Madrid, 17 de junio, 1979.
- “Sin título”. Catálogo exposición *Homenaje a Vázquez Díaz*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1982.
- *Recuerdos surrealistas con un perro andaluz*. En *El Surrealismo*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1983.
- *Al Toro*. “Guadalimar” núm, 77. Madrid, 1983.
- “El otro rostro de Chile”. *Abc*. Madrid, 23 de septiembre, 1983.
- “Con Federico, en los ensayos de Yerma”. *Abc*. Madrid, Diciembre, 1984.
- “Juan Antonio Morales”. Catálogo de la exposición *Homenaje a Juan Antonio Morales*. Banco de Bilbao, Madrid, 1984.
- “Sin título” en *Cuadernos de Huelva*. Diputación de Huelva, Huelva, 1985.
- “Jaime del Valle – Inclán”. *Abc*. Madrid. 19 de octubre, 1985.
- “Sin título” en el Catálogo de Obra gráfica para bibliografía. Sevilla, 1987.
- “Testimonio. Los pintores en el Teatro”. *Cuadernos El Público*, núm, 24. Madrid, 1987.
- “Ritmo y forma (Juan Gris)”. *Los domingos de Abc*. Madrid, 20 de marzo, 1987.
- “La suerte o la muerte”. *Diario 16*. Madrid, 10 de julio, 1987.
- “El torero que no fui”. Catálogo de la exposición *Aguafuertes de La suerte o la muerte* de Gerardo Diego. Ayuntamiento de las Rozas, Madrid. 1988.
- “Sin título”. Catálogo de la exposición “José Caballero” Antológica de Obra Gráfica Galería de Arte Internacional. Sofía, Bulgaria. 22 de mayo, 1989.
- *Discurso Investidura Doctor Honoris Causa*. “Rabotnichesko Delo”. Sofía, 23 de mayo, 1989.
- “Sin título”. Catálogo de la Exposición *José Caballero. Obra Gráfica*. Fundación Colegio del Rey. Alcalá de Henares. Madrid. 1990.
- “El curioso impertinente”. *Abc*, Madrid. 31 de mayo, 1990.
- *La visión fantástica de Francisco de Goya*. En *Mirar un cuadro en el Museo del Prado*. Editorial Lunwerk. Madrid, 1991.
- “Cuando se enciende una luz en el cerebro”. *Rey Lagarto* nº 12+1. Sama de Langreo, Asturias. 1992.
- “Notas de trabajo sobre los dibujos lorquianos”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm, 12. Madrid, Noviembre, 1992.
- “Pintura y toros”. *Fernando Serrano* nº 0. Moguer, Huelva, octubre - noviembre, 1993.
- “Algunas notas sobre surrealismo”. Catálogo exposición *José Caballero: los años treinta*. Galería Guillermo de Osmá. Madrid, 1995.
- “Itinerario de un asesinato”. *Babelia. El país*. Madrid, 3 de enero, 1998.

- “De la pintura al teatro. Un espacio diferente”. *Platea*. Nº 2. Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Las Rozas, Madrid. Mayo, 2001.
- “Reflexiones sobre una década” Catálogo de la exposición *José Caballero, los años cincuenta*. Galería Guillermo de Osma. Madrid, 2003.

CABALLERO BONALD, José Manuel.

- *Propuesta para una bandera andaluza*. Ediciones Multitud. Madrid, 1977.
- “José Caballero” en el catálogo *José Caballero. Obra retrospectiva, 1932 - 1977*. Banco de Granada. Granada, 1977.
- “Marcos para la pintura de José Caballero”. *Fin de Siglo* núm, 4. Jerez de la Frontera, marzo - abril, 1983.
- “Andalucismo”. *Guadalimar* núm 76. Madrid, 1983.
- “José Caballero. Poemas grabados”. Catálogo exposición *José Caballero. Obra gráfica*. Alcalá de Henares. Marzo – abril, 1990. Y en *Guadalimar* núm,106. Madrid, abril - mayo, 1990.
- “Lección inolvidable”. *Abc*. Madrid, 27 de mayo, 1991.
- “José Caballero: Variaciones sobre la unidad”. En el catálogo *José Caballero*. Centro Cultural de la Villa. Madrid, 1992.
- “José Caballero: Variaciones sobre la unidad”. *Guadalimar* núm, 117. Madrid, octubre - noviembre, 1992. Y en *Correo del Arte* nº 94. Madrid, dic- enero, 1992 – 1993.
- *Tiempo de guerras perdidas*. Anagrama. Barcelona, 1997.
- *José Caballero. El signo como argumento*. Residencia de Estudiantes. Madrid, 2001.

CABAÑAS, Miguel.

- Política artística del franquismo. CSIC. Madrid, 1996.
- *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispano – americanas de arte*. CSIC. Madrid, 1996.

CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ, Ángel.

- *La barraca y su entorno teatral*. Galería Multitud. Madrid, 1975.
- *Spanische Avantgarde*. Galería Barguera. Colonia, 1976.

CALVO SERRALLER, Francisco.

- *España: Medio Siglo de Arte de Vanguardia. 1939 - 1985*. Ministerio de Cultura. Fundación Santillana. Madrid, 1985.
- “El pintor José Caballero”. *El País*. Madrid, 27 de mayo, 1991.
- “Una abrumadora retrospectiva”. *El País*. Madrid, 23 de noviembre, 1992.
- *Las cien mejores obras del Siglo XX*. Ediciones TF. Madrid, 2000.
- “O testemunho pictórico de José Caballero”. Catálogo exposición *José Caballero*. Fundação Portuguesa das Comunicações. Lisboa, febrero, 2002.
- “Testimonio pictórico de José Caballero”. Catálogo exposición *José Caballero: círculos y sueños*. SEACEX. Madrid, 2002.

CAMÓN AZNAR, José.

- “Dimensión poética acusada en las acuarelas de José Caballero”. *Abc*. Madrid, 27 de diciembre, 1953.
- “La Exposición Nacional”. *Abc*. Madrid, 11 de junio, 1954.
- *XXV Años de Arte Español*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1964.

CAMPOY, Antonio M.

- "Pepe Caballero". *Abc*. Madrid, 20 de noviembre, 1970.
- "José Caballero - Pablo Neruda". *Abc*. Madrid, 16 de noviembre, 1971.
- "Miró, Caballero, Del Olmo...." *Abc*. Madrid, 5 de febrero, 1972.
- *Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo*. Ibérico - Europea de Ediciones. Madrid, 1973.
- "José Caballero". *Abc*. Madrid, 25 de mayo, 1975.
- *100 Maestros de la Pintura Española Contemporánea*. Ibérico - Europea de Ediciones, Madrid, 1976.
- "Exposición antológica de Caballero en Sofía". *Abc*. Madrid, 17 de junio, 1979.
- "Ruedo Ibérico: homenaje a José Caballero". *Abc*. Madrid, 22 de noviembre, 1991

CANO, José Luis.

- *García Lorca*. Ed Destino. Barcelona, 1962.

CANTAVELLA, Juan.

- "José Caballero ante los versos taurinos de Gerardo Diego". *Abc*. Madrid, 26 de febrero, 1988.

CARANDEL, Luis.

- "La tauromaquia de Pepe Caballero". *El Siglo*. núm, 78. Madrid, 26 de abril, 1993.

CARMONA, Eugenio,

- *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España. (1909 - 1936)*. Ediciones 2ª. Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga. Málaga, 1985.
- *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España 1900-1936*. MNCARS. Madrid, sin año (1991)
- *ISMOS Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*. Galería Guillermo de Osma. Madrid, 1993.

CARR, Raimond.

- *España de la Restauración a la Democracia. 1875 - 1980*. Ariel, Barcelona, 1983.

CARVALHO, Carlos.

- "Algo de José Caballero". *Codice. Revista da Fundação Portuguesa das Comunicações*, nº 9. Lisboa, Primer semestre, 2002.

CARUNCHO, Luis Mª.

- "José Caballero, un año después". *Abc*, Madrid, 26 de mayo, 1992.

CASTILLO, Rodrigo.

- "El gusto de entrar por la puerta cerrada". *Las últimas noticias*. Santiago de Chile. 29 de agosto, 2002

CASTILLO, A del.

- "Exposición en la Sala Caralt de Barcelona" *Diario de Barcelona* 2 de febrero, 1952.

CASTILLO, Pedro del (Seudónimo de Manuel Sánchez Camargo).

- "Exposición colectiva en la sala Vilches". *Madrid*. Madrid. 15 de octubre, 1943.

CASTRO, Cristóbal de.

- "Las bizzarrias de Belisa y La decantada vida y obra del General Mambrú". *Madrid*. Madrid, 18 de enero, 1941.

CASTRO, Julio.

- "Antológica de José Caballero en el Centro Cultural de la Villa de Madrid". *Ya*. Madrid, 19 de noviembre, 1992.
- "La exposición que no quiso María Corral". *Ya*. Madrid. 19 de noviembre, 1992

CASTRO ARINES, José de.

- "Los pintores en su estudio". *Informaciones*. Madrid, 28 de julio, 1953.
- "Homenaje a Falla en el teatro de la Zarzuela". *Informaciones*. 4 de diciembre, 1956.
- "José Caballero". *Informaciones*. Madrid. 7 de junio, 1958.
- "De José Caballero a Fernando Zóbel". *Informaciones*. Madrid, 19 de noviembre, 1970.
- *Panorama de la Pintura Contemporánea*. Ediciones Ibérico Europea. Madrid, 1974.

CAUDET, Francisco.

- *Las cenizas del Fénix. La cultura española de los años treinta*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1993.

CEBALLOS (BOUVIER), Marga de.

- "José Caballero. Los decorados del Festival de Granada". *La Estafeta Literaria*. Madrid. 28 de junio, 1958.
- "García Lorca und sein Illustrator José Caballero". *Der Kleine Bund*. Berna, Suiza. 26 de junio, 1959.

CHACÓN, Jesús.

- "José Caballero prefería la búsqueda a la perfección". *Odiel*. Huelva. 15 de junio, 2002.

CHACÓN, J. Antonio.

- "José Caballero, una obra marcada por la tragedia". *Diario 16*. Madrid, 27 de febrero, 1991.
- "El fuego de siete manos". *Diario 16*. Madrid, 8 de octubre, 1993.

CHAVARRI, Raúl.

- *José Caballero*. Colección Artistas Españoles Contemporáneos. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1974.
- *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1975.

CIFUENTES, Susana.

- "José Caballero, la aventura de ver más allá de la realidad". *El Comercio*. 3 de julio, 1993

CIRICI PELLICER, Alexandre.

- *La estética del franquismo*. G. Gili. Barcelona, 1977.

CIRIZA, Marisa.

- "La continua búsqueda de José Caballero" *Opinión*. Madrid. 5 de marzo, 1977.

CIRLOT, J. E.

- *Arte Contemporáneo*. Edhasa. Barcelona, 1958.

CIRLOT, J. E. y GUDIOL, J.

- "L'art contemporaine en Espagne". *Prisme des arts*. Núm, 19. París, 1957. .

- *L'Art Contemporaine en Espagne*. Encyclopedie de L'Art Contemporaine. París, 1958.

Ciudad de Cenizas. El Surrealismo en la Posguerra Española. Diputación de Teruel. Teruel, 1992. Emanuel Guigon y otros.

COBOS, Antonio.

- "El Tenorio visto por primera vez". *Ya*. Madrid. 28 de octubre, 1956.
- "La última vanguardia de la pintura española". *Ya*. Madrid. 18 de abril, 1971.

CONSTANTIN, María Teresa.

- "Formas combativas". *Revista tres puntos*. Buenos Aires. 2 de enero, 2003

CORBALÁN, Pablo.

- "Recordando con José Caballero". *Sol de España*. Málaga, 26 de noviembre, 1970.

CORRAL, Antonio.

- "Cuadros de una exposición". *El Norte de Castilla*. Valladolid. 15 de junio, 1973.

CORRAL, Pedro.

- "Sopena, director de RNE, ordenó destruir el mural de Caballero y Escassi en la sede del NO - DO". *Abc*, Madrid, 9 de febrero, 1990.
- "Consternación en medios culturales ante la situación del mural de José Caballero". *Abc*, Madrid, 10 de febrero, 1990.
- "Mi mural no durará ni un año tal como está". *Abc*, Madrid, 17 de febrero, 1990.
- "La federación de artistas irá a los tribunales si RNE no restaura el mural de José Caballero". *Abc*, Madrid, 28 de febrero, 1990.
- "Sopena acepta finalmente restaurar el mural del NO- DO de acuerdo con el informe de cultura". *Abc*. Madrid, 2 de marzo, 1990.
- "Sopena pide disculpas a José Caballero". *Abc*. Madrid, 22 de marzo, 1990.

CORREDOR-MATHEOS, José.

- *Colección Banco Urquijo*. Fundación Banco Urquijo. Madrid, 1982.
- *Pintura y Escultura de Vanguardia*. Fundación Banco Hispano Americano. Madrid, 1986.
- "Acercamiento a José Caballero". *Huelva Información*. Huelva, 20 enero, 1990.
- "Su figura y su obra recordadas ya para siempre". *La Vanguardia*. Barcelona. 27 de mayo, 1991.
- "Treinta años de arte abstracto español". *Guadalimar*. Nº 123. Madrid, febrero – marzo, 1994.

DIEGUEZ VIDEA, Albino.

- "Para el arte el año no fue malo". *La Prensa*. Buenos Aires. 22 de diciembre, 2002.

D. OLANO, Antonio.

- "Otro Pepe Caballero". *Pueblo*. Madrid, 26 de febrero, 1962.
- "Pepe Caballero terminó 300 metros cuadrados de vidrieras para la iglesia Mayor de Sevilla". *Pueblo*. Madrid. 20 de febrero, 1964.
- "Una visita a Pepe Caballero". *S. P.* Málaga, 6 de octubre, 1968.

D'ORS, Carlos.

- "El dibujante José Caballero". *Rey Lagarto* nº 12+1. Sama de Langreo, Asturias. 1992.

- "José Caballero" Catálogo Exposición *Homenaje a José Caballero*. Las Rozas, Madrid. 1992.

D'ORS, Eugenio.

- *Nuevo Glosario*. Ediciones Españolas. Madrid, 1946.
- "Caballero y Vaquero". *Arriba*. Madrid, 3 de febrero, 1946.

Daniel Vázquez Díaz. (1882 - 1969). Córdoba. Diputación de Córdoba, 1996. Mario Antolín Paz.

DELAESPADA, Julio Ignacio.

- "Bilbao tiene un museo vivo". *Gran Vía*. Bilbao, 10 de junio, 1961.

Del surrealismo al informalismo. Arte de los años cincuenta en Madrid. Ana Vázquez de Parga y otros. Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1991.

DE LEÓN SOTELO, Trinidad.

- "Reúnen en una exposición-homenaje la obra final de José Caballero". *Abc*. Madrid. 3 de febrero, 2000.

DEMICHELI, Tulio H.

- "Caballero: En el momento actual vivimos presos del consumismo y las modas". *Abc*. Madrid, 26 de diciembre, 1989.

DESLOW, Eugène.

- "Bajo el signo del Festival de Cannes". *Primer Plano*. Madrid, 10 de abril, 1953.

DÍAZ FERNÁNDEZ, José.

- *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Zeus. Madrid, 1930.

DÍAZ GUARDIOLA, Javier.

- "José Caballero". *Abc Cultural*. Madrid. 14 Marzo, 2002

DÍAZ PLAJA, Fernando.

- *Anecdotario de la España franquista*. Plaza y Janés. Barcelona, 1997.

DIEZ CRESPO, Manolo.

- "La conjuración de Fiesco de Schiller en el Español" *Arriba*. 4 de mayo, 1946.

DIOSDADO, Ana.

- "Entrevista a José Caballero". *Blanco y Negro*. Madrid, 3 de abril, 1988.

DORFLES, Gillo.

- "I padiglioni stranieri alla Biennale. *Domus*. N° 322. Milán, septiembre, 1956.

DRU DOUGHERTY, V. y VILCHES DE FRUTOS, M. F.

- *El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918 - 1939*. CSIC Y Tabacalera SA. Madrid, 1990.

EGGERS, J. A.

- "José Caballero en el Museo de Bilbao". *Artes* n° 4 . Madrid, 23 de junio, 1961.

El surrealismo en España. MNCARS. Madrid, 1995. Lucía García de Carpi, Josefina Alix y otros.

EQUIPO MULTITUD.

- *El Taller de José Caballero*. Galería Multitud,. Madrid, 1977.

ERNST, Max.

- *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*. Carrefour. París, 1930.

ESCOBAR, Luis.

- "La Tarumba". *Y* n° 1. San Sebastián. Febrero, 1938.
- *En cuerpo y alma. Memorias*. Temas de hoy. Madrid, 2000.

ESCOBAR, Ticio.

- “Vocación de silencio”. *Última Hora*. Asunción . Paraguay. 26 de octubre, 2002.

ESPINÓS ORLANDO, J.

- “Estreno de `Primavera del Portal”. *Madrid*. Madrid, 27 de diciembre, 1952.

F.

- “Exposición de arte nuevo?”. *Diario de Huelva*. Huelva. 29 de junio, 1932.
- “Réplica a los expositores”. *Diario de Huelva*. Huelva, 5 de julio, 1932.

F. de I.

- “Inauguración de la temporada *La Celestina*”. *Pueblo*. Madrid, 14 de noviembre, 1940.
- “Presentación del Retablo Español de Conchita Piquer”. *Pueblo*. Madrid, 16 de enero, 1943.

FAERNA GARCÍA - BERMEJO, José María.

- *Joaquín Torres García*. Polígrafa. Barcelona, 2002.

FALERO, Jesús M.

- “José Caballero”. *Profesión médica*. Madrid. Mayo, 1976.

FARALDO, Ramón, D.

- “El Gran Premio del Círculo de Bellas Artes”. *Ya*. Madrid, 3 de diciembre, 1950.
- “Los Once”. *Ya*. Madrid, 6 de mayo, 1951.
- “La I Biental Hispanoamericana de Arte”. *Arte y Hogar*. Nº 85. Madrid, noviembre, 1951.
- “José Caballero en Clan”. *Ya*. Madrid, 25 de abril, 1952.
- *Espectáculo de la pintura española*. Cigüeña. Madrid, 1953.
- “Un año en arte: vivimos un periodo de tregua”. *Ya*. Madrid. 3 de enero, 1956.
- “Hallazgos en cuanto una manera española de pintar”. *Ya*. Madrid. 11 de junio, 1958.
- *José Caballero*. Colección Cuadernos del Arte del Ateneo. Madrid, 1958.
- “Pintura excepcional en dos exposiciones”. *Ya*. Madrid, 30 de mayo, 1959.
- “José Caballero”. *Arte y Hogar* nº 305. Madrid, enero- febrero, 1971.
- “Ilustraciones a Pablo Neruda”. *Ya* . Madrid, 3 de noviembre, 1971.
- “José Caballero”. *Ya*. Madrid, 1972.

FERNÁNDEZ BRASSO, Miguel.

- “José Caballero en el tránsito hacia lo desconocido”. *Abc*. 18 de mayo, 1975.
- “José Caballero prepara una tauramaquia con textos de Bergamín”. *Informaciones*. Madrid, 25 de junio, 1982.
- “En el Taller”. *Guadalimar* nº 59. Madrid, mayo, 1981.
- *En el Taller*. Rayuela. Madrid, 1983.
- “José Caballero”. *Guadalimar*. Núm112. Madrid, Junio 1991.

FERNÁNDEZ CID, Antonio.

- “Antonio y su ballet en la Zarzuela”. *Abc*. Madrid, 15 de marzo, 1957.
- “Festival granadino: Programa de Falla”. *Abc*. Madrid, 26 de junio, 1958.
- “Victoria de los Ángeles. Centro y Gloria del Festival Granadino”. *Blanco y Negro*. Madrid, 5 de julio, 1958.

FERNANDEZ CID, Miguel

- “La confianza del pintor”. *Diario 16*. Madrid, 17 de noviembre, 1992
- “José Caballero, mirar más allá”. *Abc Cultural*. Madrid. 1de diciembre, 1994

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos.

- "José Caballero pinta grandes lienzos para decorar un barco". *Ya*. Madrid, 3 de enero, 1959.

FERNÁNDEZ MOLINA, A.

- "Permanencia de Pepe Caballero". *El Día*. Zaragoza, 19 de octubre, 1986.
- "José Caballero, joven señor de los sueños". Catálogo exposición *José Caballero, los años treinta*. Galería Guillermo de Osma. Madrid. 1995.

FERRER, Félix.

- "José Caballero". *Nueva España*. Huesca. 17 de mayo, 1973.
- "José Caballero pintor de las sensitometrías". *Nueva España*. Huesca, 18 de mayo, 1973.

FIGUEROLA FERRETI, L.

- "Charla con el pintor José Caballero". *Arriba*. Madrid, 12 de abril, 1951.
- "La Bienal Hispanoamericana. La primera visita". *Arriba*. Madrid. 18 de octubre, 1951.
- "La I bienal Hispanoamericana". *Arriba*. Madrid, 12 de noviembre, 1951.
- Sin título. *Arriba*. Madrid. 14 de Diciembre, 1953.
- "José Caballero y su pintura". *Arriba*. Madrid. 5 de junio, 1958.
- "Comentario a la XXIX Bienal de Venecia". *Arriba*. 21 de septiembre, 1958.
- Sin título. *Arriba*. Madrid, 31 de mayo, 1959.
- "Arte español 1925 - 1935". *Arriba*. Madrid, 13 de abril, 1960.
- "La Pintura de José Caballero". *Arriba*. Madrid, 18 de marzo, 1962.

FLERY.

- "Pepe Caballero triunfa en Estados Unidos". *Odiel*. Huelva, 30 de marzo, 1963.

FLOREZ, Elena.

- "Galería Juana Mordó". *El Alcázar*. Madrid, 14 de octubre, 1971.
- "José Caballero". *El Alcázar*. Madrid, 19 de junio, 1975.
- "José Caballero". *Bellas Artes 75*. Núm, 44. Madrid, junio - julio, 1975.

FONTES, Luis de.

- "Cuatro artistas: Caballero, Calzada, Cortezo y Morales". *Madrid*. Madrid, 9 de julio, 1942.

FORNET DE ASENSI, Emilio.

- "Don Juan Tenorio de Zorrilla por los pintores Vázquez Díaz, Caballero y Lara". *Fotos*. Madrid. 27 de octubre, 1956.

FRANCÉS, F.

- "José Caballero, una revisión adecuada". *Abc Cultural*. Madrid, 3 de septiembre, 1993.

FRANCO, Domingo.

- "Entrevista a José Caballero". *Revista de la Diputación de Huelva* nº 3. Huelva, 1981.

FRANCO, Enrique.

- "Gala del Ateneo: Primavera del Portal". *Arriba*, 27 de diciembre, 1952.
- "El ballet de Antonio en la Zarzuela". *Arriba*. Madrid, 15 de marzo, 1957.
- "La Vida Breve en el Festival de Granada". *Arriba*. Madrid, 29 de junio, 1958.

FRANCO, José María.

- “Triunfal presentación de Antonio y su ballet en la Zarzuela”. *Ya*. Madrid, 15 de marzo, 1957.

FRISACH, Montse.

- “El jove surrealista”. *Avui*. Barcelona. 9 de marzo. 1996

FUENTES, Víctor.

- *La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917 - 1936*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1980.

GAFFITAS.

- “José Caballero ha sido ganado para el cine”. *Odiel*. Huelva, 20 de agosto, 1944.

GALA, Antonio.

- *José Caballero*. Catálogo Exposición Centro Cultural Nicolás Salmerón. 1984. Y en *Guadalimar* nº 82. Madrid, diciembre – enero, 1985.
- *Ahora hablaré de mí*. Planeta. Barcelona, 2000.

GALÁN, Eva, V.

- “La evolución poética de José Caballero”. *Ideal* (Suplemento de artes y letras). Granada. 19 de abril, 1991.

GALGUERA, Eduardo.

- “José Caballero expone en el Museo Barjola”. *La voz de Asturias*. Gijón, 3 de julio, 1993.

GALLEGO MOREL, Antonio.

- “José Caballero expone en la Casa de los Tiros”. Catálogo de la exposición *José Caballero*. Ayuntamiento de Granada. Granada, Junio, 1958.
- “Pepe Caballero”. *Ideal*. Granada, 31 de mayo, 1991.

GAMONEDA, Antonio.

- “José Caballero”. *Diario de León*. León, 31 de marzo, 1981.

GARCÍA, Dulce.

- “José Caballero. 75 años dedicados al arte”. *El Sol*. Madrid, 29 de mayo, 1991.

GARCÍA, Maribel.

- “Los artristas viven en otra dimensión”. *Mercado Semanal*. Las Rozas. 25 de febrero, 2000

GARCÍA COLLESEL, Daniel.

- “José Caballero”. *El diario español*. Montevideo. 16 de junio de 2002.

GARCÍA DE CARPI, Lucía.

- *La pintura surrealista española*. Itsmo. Madrid, 1986.
- *Telefonía Celeste*. Catálogo exposición *José Caballero del símbolo al signo*. Sevilla, 1991.
- “Unos admirables dibujos”. *Rey Lagarto* nº 12+1. Sama de Langreo, Asturias. 1992.
- “Itinerarios vanguardistas”. Catálogo exposición *Vanguardias históricas Arte español 1918-39*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. La Coruña, 1998.

GARCÍA LORCA, Federico.

- “Texto dedicado a José Caballero” Catálogo exposición *José Caballero*. Washington, 1963.
- Carta a Bergamín. Catálogo *Hermanamiento de Federico García Lorca y José Caballero*. Casa - Museo Federico García Lorca. Fuentevaqueros, Granada, 1987.
- *Obras Completas*. Aguilar. Madrid, 1989.

GARCÍA LORCA, Francisco.

- *José Caballero*. Catálogo exposición *Aguatintas de José Caballero para el Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Galería Seiquer. Madrid, 1970.
- *Federico y su mundo*. Alianza III. Madrid, 1981.

GARCÍA LORCA, Isabel.

- *Recuerdos míos*. Tusquets. Barcelona, 2002.

GARCÍA MAESTRO, Gregorio.

- “José Caballero vuelve a la Residencia de Estudiantes con la pintura de sus últimos años”. *La Razón*. Madrid. 2 de junio, 2001.

GARCÍA - OSUNA, Carlos.

- “Signos y sonidos”. *El Independiente*. Madrid, 22 de octubre, 1990.
- “Del círculo al signo”. *El Semanal*. Madrid. 1 de septiembre, 1996.
- “Los años decisivos y penitenciales de José Caballero”. Catálogo exposición *José Caballero, los años cincuenta*. Galería Guillermo de Osma, Madrid, 2003.

GARCÍA PAINE.

- “Inaugurada la exposición *Tauromaquias* de José Caballero”. *Sur*. Málaga. 24 de julio, 1993

GARCÍA POSADA, Miguel .

- *José Caballero*. Catálogo Galería Juan Gris. Madrid, octubre, 1990.
- “José Caballero. pintura sobre cartón y papel”. *Guadalimar* núm, 108. Madrid, octubre - noviembre, 1990.
- “La sangre derramada”. *Blanco y Negro*. Madrid, 5 de junio, 1988.
- “Mensajero de fuegos originarios”. *Abc*, Madrid. 27 de mayo, 1991.
- “Un Andalúz Profundo”. Catálogo de la exposición *José Caballero. El Tiempo de un poeta*. Diputación de Córdoba. Córdoba, 1996.
- “El fin del pesebre cultural”. *El país*. Madrid. 8 de febrero, 1996.
- *Acelerado Sueño*. Espasa. Madrid, 1999.
- *Cuando el aire no es nuestro*. Península. Madrid, 2001.

GARCÍA DE VERA, Antonio.

- “Pepito Caballero ha regalado un artístico cartel de fiestas al Ayuntamiento”. *Diario de Huelva*. Huelva, 5 de junio, 1930.

GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto.

- “Pintores figurativos en la España actual”. *Pueblo*. 19 de febrero, 1969.
- “Visita a José Caballero”. *Arte y Hogar*. Núm, 284. Madrid, marzo, 1969.
- “José Caballero”. *Pueblo*. Madrid, 18 de noviembre, 1970.
- “Las artes y los días”. *Pueblo*. Madrid, 9 de octubre, 1974.
- “José Caballero”. *Pueblo*. Madrid, 21 de mayo, 1975.
- “El taller de José Caballero”. *Pueblo*. Madrid, 13 de abril, 1977.

GARFÍAS, Francisco.

- *Vida y obra de Vázquez Díaz*. Colección Arte Contemporáneo Español. Madrid, 1972.

GATELL, Angelina

- *Neruda*. Epesa. Madrid, 1971.

GAUNT, William.

- *Los surrealistas*. Labor. Barcelona, 1973.

GAUTHIER, Xavier.

- *Surrealismo y sexualidad*. Corregidor. Buenos Aires, 1976.

GAYA NUÑO, Juan Antonio.

- *La pintura Española Contemporánea*. Omega. Barcelona, 1952.
- *La Pintura Española del Siglo XX*. Edición Ibérico Europea. Madrid, 1970.

GIBSON, Ian.

- *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande 1929 - 1936*. Madrid, 1987.
- *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898 - 1936*. Plaza y Janés. Barcelona, 1998.

GIL, Cristina.

- "José Caballero". *Ya*. Madrid, 26 de diciembre, 1984.

GIL MAZO, Pedro.

- "José Caballero". *Volandas*. Nº 13. Huelva, septiembre, 1991.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto.

- "El arte y la guerra" *La voz de España*. San Sebastián. 19 de mayo, 1938.

GIMFERRER, Pere.

- *Max Ernst o la disolución de la identidad*. Polígrafa, Barcelona. 1977.

GOEV, Vladimir.

- *José Caballero*. Catálogo exposición antológica *José Caballero. Obra gráfica*. Galería Nacional de Sofía. Sofía, Bulgaria, 1979.

GOEVA, Maya.

- "Una pasión llamada vida". *Cultura*. Sofía, Bulgaria. 2 de junio, 1989.

GÓMEZ Y MÉNDEZ, José Manuel.

- "Punta Umbría, Caballero, Montesinos y Rosales". *Huelva Información*. Huelva, 12 de octubre, 1993.

GÓMEZ DE MESA, Luis.

- "Parsifal en sesión de gala". *Arriba*. Madrid, 24 de enero, 1952.

GÓMEZ PICAZO, Elías.

- "Ballet de Antonio". *Madrid*. Madrid, 16 de marzo, 1957.

GÓMEZ SANTOS, Marino.

- "Daniel Vázquez Díaz cuenta su vida I". *Pueblo*. Madrid, 22 de noviembre, 1957.
- "Daniel Vázquez Díaz cuenta su vida II". *Pueblo*. Madrid, 23 de noviembre, 1957.
- "Toros que navegan. Pintados en tres grandes "paneaux" por José Caballero". *Pueblo*. Madrid. 12 de junio, 1959.
- "José Caballero. El pintor y su mundo". *Abc*. Madrid, 6 de mayo, 1960.
- "José Caballero premiado en el concurso para la decoración de la Ópera de Ginebra". *Pueblo*. Madrid, 2 de julio, 1960.
- "José Caballero cuenta su vida I". *Pueblo*. Madrid, 22 de agosto, 1960.
- "José Caballero cuenta su vida II". *Pueblo*. Madrid, 23 de agosto, 1960.
- "José Caballero cuenta su vida III". *Pueblo*. Madrid, 24 de agosto, 1960.
- "José Caballero cuenta su vida IV". *Pueblo*. Madrid, 25 de agosto, 1960.
- "José Caballero cuenta su vida V". *Pueblo*. Madrid, 26 de agosto, 1960.
- "José Caballero cuenta su vida VI". *Pueblo*. Madrid, 27 de agosto, 1960.
- "Pepe Caballero dos horas y media en el quirófano". *Pueblo*. Madrid, 11 de enero, 1966.

- “José Caballero y García Lorca”. *Pueblo*. Madrid. 31 de octubre, 1966.
- “En España con Pablo Neruda”. *Los Domingos de Abc*. Madrid, 23 de agosto, 1970.
- “José Caballero”. *Los Domingos de Abc*. Madrid, 8 de noviembre, 1970.
- “José Caballero”. *Tribuna Médica*. Madrid. 5 de marzo, 1971.
- “José Caballero. Primera y última hora”. *Abc*. Madrid, 23 de octubre, 1971.
- “José Caballero”. *Munso Hispánico* nº 285. Madrid, diciembre, 1971.
- *La memoria cruel*. Espasa Forum. Madrid, 2002.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón.

- *Goya*. Atenea. Madrid, 1928.

GÓMEZ TELLO.

- “Parsifal”. *Primer Plano*. Madrid. 2 de febrero, 1952.

GOMIS, Juan Carles.

- “La constante alusión al cosmos”. *Ultima hora. Palma de Mallorca*. 26 de julio, 1996.

GONZÁLEZ, Inmaculada.

- “José Caballero”. *Rábida* nº 8. Huelva. 8 de octubre, 1990.

GOROZDANOV, Dimitar.

- “Conversación con pintores españoles que han presentado obras suyas en la Galería Nacional de Pintura”. *Izkustvo*. Sofía. 17 de julio, 1981.

GRACIELLA.

- “Parsifal. Un poema finísimo a pesar de tratar de los bárbaros”. *Dígame* núm, 630. Madrid, 28 de enero, 1952.

GUGELMINO, Gian María.

- “Entusiástica acogida a “Yerma” de Federico García Lorca”. *Gasseta del Popolo*. Roma, 3 de julio, 1960.

GUIGON, Emmanuel.

- *Historia del collage surrealista en España*. Museo de Teruel. Teruel, 1995.

GUILLÉN, Mercedes.

- *Artistas españoles en la escuela de París*. Taurus, Madrid, 1960.

GÜNTHER, Otto Von.

- “Spaniens Avantgarde Zwischen Krieg und Bürgerkrieg”. *Zundschan*. Colonia. 13 de marzo, 1976.

HABER, Alicia.

- “Un latido perdurable”. *El País*. Montevideo. 29 de junio, 2002.

HAINAUX, René.

- *Le Decor de Theatre dans le Monde depuis 1950*. Editorial Meddens. París, 1964.

HARO TECLÉN, Eduardo.

- “Mariana Pineda. Canto a la libertad”. *El País*. Madrid, 11 de octubre, 1982.
- “Una escenografía viva y popular”. *El País*. Madrid, 27 de mayo, 1991.

HERMIDA, Matilde.

- “José Caballero entre interrogantes”. *Los domingos de Abc*. Madrid, 29 de mayo, 1983.

HERRERA NAVARRO, Javier.

- "Del símbolo al signo. Antológica de José Caballero en Sevilla". *Abc*. Madrid, 7 de marzo, 1991.
- "Del símbolo al signo o la conversión de la pintura en escritura: un ensayo sobre el idioma de José Caballero". *Goya*. Núm, 222. Madrid, mayo 1991.
- "Entre el amor, la amistad y la muerte". *Abc*. Madrid, 27 de mayo, 1991.
- "Cronología de José Caballero". *Rey Lagarto* nº 12+1. Sama de Langreo, Asturias. 1992.

HERRERO SAN MARTÍN.

- "Noches de Madrid". *Madrid*. Madrid. 14 de enero, 1960.

HERREROS, Enrique.

- "Economía y arte". *Arriba*. Madrid, 13 de julio, 1952.

HIERRO, José.

- "Artistas actuales en una nueva sala de exposiciones". *El Alcázar*. Madrid, 25 de marzo, 1964.
- "José Caballero". *Nuevo Diario*. Madrid, 15 Noviembre, 1970.
- "Carola Torres". *Artes*. Nº 114. Madrid, febrero, 1971.
- "Caballero". *Nuevo Diario*. Madrid. 10 de octubre, 1971.
- "Litografías de José Caballero". *Artes*. Núm, 118 - 119. Octubre - noviembre, 1971.
- "José Caballero". *Nuevo Diario*. Madrid, 2 de enero, 1972.
- "José Caballero. Calor Humano". *Nuevo Diario*. Madrid, 18 de mayo, 1975.

Homenaje a Juan Antonio Morales. Madrid. Banco de Bilbao, 1984. José Caballero y otros.

HINOJOS, Pedro P.

- "Alcalá estrena museo". *Diario de Alcalá*. Alcalá de Henares. Madrid. 21 de mayo, 2003

HONTAÑÓN, Leopoldo.

- "Adolfo Salazar, impulsor de una generación". *Residencia* nº 3. Madrid, 1997.

HUICI, Fernando.

- "José Caballero en los terrenos del toro". *El País*. Madrid, 3 de diciembre, 1983.

Imágenes para una generación poética. (1918 - 1927 - 1936). Comunidad de Madrid, Madrid, 1998. Jaime Brihuega, Derek Harris y otros.

IGLESIAS, Félix.

- "José Caballero, una pasión". *Abc*. Madrid. 10 de junio, 2000.

ISLA CORREYERO.

- "José Caballero". *Guadalimar*. Núm, 108. Madrid, octubre 1990.

Isms. Arte de vanguardia en España. (1910 - 1938). Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1993. Eugenio Carmona.

ITURRIA.

- "Picasso representa para la pintura tanto como Velázquez y Goya". *El Alcázar*. Madrid, 28 de enero, 1961.
- "Entrevista a José Caballero". *Arriba*. Madrid, 16 de marzo, 1962.

J de B.

- "José Caballero. (Museo del Parque)". *La Gaceta del Norte*. 22 de mayo, 1961.

J.M.

- “Los pintores van al teatro”. *Triunfo*. Madrid, núm, 559. 31 de octubre, 1956.

J. M. M.

- “José Caballero. Un pintor en escena”. *Los domingos de Abc*. Madrid, 11 de abril, 1980.

JACKSON, Gabriel.

- *Breve historia de la guerra civil española*. Grijalbo, Barcelona, 1986.

JARDÍ, Enric.

- *Torres García*. Polígrafa. Barcelona, 1987.

JEEVES.

- “Los once”. *Informaciones*. Madrid, 7 de febrero, 1946.
- “José Caballero en la Exposición Internacional de Pittsburgo”. *Pueblo*. Madrid, 26 de octubre, 1950.

JENABE.

- “El espectáculo español en el Calderón”. *Ya*. Madrid, 1 de diciembre, 1956.

JIMENEZ, Dori.

- “El tesoro del amigo de Lorca”. *Diario de Alcalá*. Alcalá de Henares. Madrid. 28 de enero, 2001
- “El mundo del arte pide ya el gran museo de José Caballero en Alcalá”. *Diario de Alcalá*. Alcalá de Henares. Madrid. 11 de febrero, 2001.

JIMÉNEZ, PABLO.

- “José Caballero y Federico García Lorca, una amistad fraternal”. *El punto*. Madrid, 5 de junio, 1987.

JIMÉNEZ GÓMEZ, Margarita.

- *Huelva en Madrid*. Jiménez Gómez. Sevilla, 1998.

José Caballero. Galería Prisma. Madrid, 1962 y Henry Gallery, Washington, 1963. Jaime del Valle - Inclán.

José Caballero. Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1973. Vicente Aguilera Cerni.

José Caballero. Galería d'Arte L'Indiano. Florencia, 1974. Rafael Alberti y Michel Tapiè.

José Caballero. Obra retrospectiva (1932 - 1977). Banco de Granada, Granada. 1977. José Manuel Caballero Bonald y José Caballero.

José Caballero. Casa - Museo Federico García Lorca. Fuente Vaqueros, Granada, 1987. José Manuel Caballero Bonald y Juan de Loxa.

José Caballero. Obra Gráfica. Fundación Colegio del Rey. Capilla del Oidor. Alcalá de Henares, 1990. José Caballero y José Manuel Caballero Bonald.

José Caballero. Del símbolo al signo. Junta de Andalucía. Sevilla. 1991. Lucía García de Carpi y Javier Herrera.

José Caballero. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Madrid. 1992. Jaime Brihuega, José Manuel Caballero Bonald, Miguel Logroño y José Caballero.

José Caballero. Galería Fernando Serrano. Moguer, Huelva. 1992. Jesús Velasco Nevado.

José Caballero. Publicaciones del Principado de Asturias. Gijón, 1993. Miguel Logroño.

José Caballero. Fundación el Monte. Sevilla, Huelva, 1993. Fernando Martín Martín y otros.

José Caballero. Los años treinta. Galería Guillermo de Osma. Madrid, 1996. José Caballero y Antonio Fernández Molina.

José Caballero. El tiempo de un poeta. Diputación de Córdoba. Córdoba, 1996. Miguel García - Posada.

José Caballero. Caja de Ahorros de Navarra. Pamplona, 1998. Miguel Logroño.

José Caballero. Obra última. Residencia de Estudiantes. Madrid, 2001. José Manuel Caballero Bonald.

José Caballero. Fundação Portuguesa das Comunicações. Lisboa, marzo, 2002. Francisco Calvo Serraller.

José Caballero: Círculos y Sueños. SEACEX. Madrid, 2002. Mariano Navarro, Benjamín Prado y Francisco Calvo Serraller.

José Caballero: Los años cincuenta. Galería Guillermo de Osma. Madrid, 2003. Carlos García-Osuna y José Caballero.

JUANJO.

- "En Huesca se percibe una preocupación por el arte". *Heraldo de Aragón*. Zaragoza. 24 de mayo, 1973.

KOVACHEVSKI, Cristo.

- *Obras, Maestros, Destinos*. Edición Bulgarski Judojnik. Sofía, 1981.
- "Perspectiva de José Caballero". *Izkustvo* núm, 29. Sofía. Septiembre, 1979.
- "El presentimiento del pintor". *Pogled*, núm, 19. Sofía. Mayo, 1980.
- "Lenin y nuestra época". *Pogled* nº 31. Sofía, marzo, 1981.

L de A.

- "La asociación de amigos del museo vuelve a la palestra". *El Correo Español el Pueblo Vasco*. Bilbao. 8 de marzo, 1959.
- "José Caballero en el Museo del parque". *El Correo Español el Pueblo Vasco*. 19 de mayo, 1961.

LALIA, G.S.

- "José Caballero, un artista que fue testimonio de su tiempo". *Diario de Cádiz*. Cádiz. 27 de diciembre, 1996
- "José Caballero habla de José Caballero". *Diario de Cádiz*. Cádiz. 11 de enero, 1997.

La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925. Centro de Arte

Reina Sofía. Madrid, 1995. Jaime Brihuela, Valeriano Bozal, Eugenio Carmona y otros.

LAFUENTE FERRARI, Enrique.

- "Introducción a la Bienal" *Mundo Hispánico* nº 48. Madrid, enero, 1952.
- "Gracia y Capricho en la Pintura, las acuarelas de José Caballero". *Clavileño* núm, 24. Madrid noviembre - diciembre, 1953.
- *De Trajano a Picasso*. Noguer. Barcelona, 1962.
- *Exposición de pinturas de José Caballero para el Cabo San Vicente*. Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Madrid, mayo, 1959.

LAÍN ENTRALGO, Pedro.

- "Un médico ante la pintura". *Vértice*. nº 7 - 8. San Sebastián, diciembre, 1937.
- "La pintura de José Caballero y el punto de vista de Laín Entralgo". *Levante*. Valencia. 10 de noviembre, 1973.
- *Descargo de conciencia 1930 - 1960*. Barral. Barcelona, 1976.

LAUREL, Costancio.

- "La exposición de dibujos en el Ateneo Popular". *Diario de Huelva*. Huelva, 1 de julio, 1932.

LÁZARO URIARTE, Luis de.

- "Pintura abstracta de José Caballero en Bilbao". *Correo de las artes* núm, 32. Barcelona. Junio - julio, 1961.

LAZO, Ernesto.

- "Lapsus en los apuntes biográficos de Pepe Caballero". *Huelva Información*. Huelva. 9 de junio, 1991.

LAZO, Mercedes.

- "El terror como arte". *Cambio 16*. Madrid, 25 de mayo, 1975.
- "El taller de José Caballero. 1931 - 1977". *Cambio 16*. Madrid. 25 de abril, 1977.

LLOP, Enrique A.

- "Huelva, tierra de poetas, presenta testimonio de su genio creador". *Diario de la Feria del Campo* (Suplemento de *El Alcázar*). Madrid, 28 de mayo, 1953.

LLORENTE, Ángel.

- "Artes plásticas y franquismo (1939 - 1951). *La Balsa de la Medusa*. Nº 24, Madrid, 1992.
- "¿Hubo un arte falangista?" en *Arte para después de una guerra*. Madrid. Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1993.
- *Arte e ideología del franquismo. (1936-1951)*. Visor, Madrid, 1995

LLORENTE, Pedro.

- "Los trabajos de taller de José Caballero" *Batik* nº 33. Barcelona, abril, 1977.

LLOSENT MARAÑÓN, Eduardo.

- "Crónica de la bienal. Declaraciones de José Caballero". *Índice*. Madrid, 15 de febrero, 1952.

LLOVET, Enrique.

- "Presentación de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca en el teatro Bellas Artes". *Abc*. Madrid, 11 de octubre, 1962.

LOARCE, José Luis.

- "La pureza de José Caballero". *Abc Cultural*. Madrid. 10 de enero, 1997.

LOGROÑO, Miguel.

- "José Caballero y el ocaso del círculo". *Blanco y Negro*. Madrid, 17 de mayo, 1975.
- *Como quien dibuja, o pinta, el poema*. Catálogo Exposición *José Caballero* Centro Cultural de la Villa. Madrid, 1992.
- "José Caballero: el sentimiento del espacio". *Batik*, núm, 118. Barcelona, octubre, 1993.
- "Sensimetría de José Caballero". Catálogo de la Exposición José Caballero. Castillo de Maya. Caja de Ahorros de Navarra. Pamplona. 1998.

LÓPEZ CASTILLO.

- "José Caballero extraordinariamente humano". *Nuevo Diario*. Madrid, 22 de octubre, 1971.

LÓPEZ HUERTA, Arsenio.

- "Pepe Caballero en Alcalá". *Diario de Alcalá*. Alcalá de Henares. Madrid. 21 de mayo, 2003.

LÓPEZ SÁNCHEZ, L.

- "Un Shakespeare bien y alegremente entendido por el grupo Agón". *Abc*. Madrid, 15 de abril, 1980.

LÓPEZ DE LA TORRE, Salvador.

- "Viaje con Pepe Caballero por el país de Parsifal". *Primer Plano* Noviembre, 1951.
- "Viaje por una Andalucía de sueño". *Primer Plano*. Madrid, 21 de febrero, 1954.
- "Primavera del Portal en el María Guerrero". *Primer Plano*. Madrid, 28 de diciembre, 1952.

LORENTE, Manuel.

- "José Caballero. Obra gráfica para bobliofilia (1971 – 1987)". *Abc*, Sevilla, 12 de mayo, 1988.

LOS EXPOSITORES.

- "En el Ateneo Popular. Gran exposición de Arte" *Diario de Huelva*. Huelva, 5 de julio, 1932.

LOXA, Juan de.

- "Con José Caballero en Fuentevaqueros recordando a Federico". Catálogo de la Exposición *Hermanamiento Federico García Lorca y José Caballero*. Casa Museo Federico García Lorca, Fuentevaqueros. Granada, 1987.

LUCAS, Mateo.

- "El salón de los Once en Biosca". *El Alcázar*. Madrid, 2 de mayo, 1951.

M. A.

- "Leyenda poética de Agustín de Foxá". *Diario Vasco*. San Sebastián, 30 diciembre, 1938.

MACHADO, Leocadio.

- "Exposiciones en la sala Clan". *Índice*. nº 6. Madrid, enero, 1951.

Madrid. El arte de los sesenta. Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1990.

MAINER, José Carlos.

- *Falange y literatura*. Labor. Barcelona, 1971.
- *La edad de plata (1902 - 1939). Ensayo de Interpretación de un proceso cultura*. Cátedra, Madrid. 1983.

MARAZOV, Ivan.

- "La cuarta trienal de pintura". *Izkustvo* nº 32. Sofia, Bulgaria, julio, 1982.

MARCOS OTERUELO, A.

- "Un histórico en Maese Nicolás". *Diario de León*. León. 29 de marzo, 1980.

MARÍA FRANCISCA.

- "Crónica indiscreta". *La Prensa*. Barcelona. 2 de octubre, 1962.

MARICHALAR, Rafael.

- "Pepe Caballero ante su obra más importante. Las vidrieras de la iglesia de los Remedios de Sevilla". *Pueblo*. 26 de agosto, 1963.
- "Con Pepe Caballero en "La Encalada". *Pueblo*. 15 de agosto, 1964.

MARÍN MEDINA, José.

- *José Caballero en Serie Retratos*. Cuadernos Rayuela. Madrid, 1974.

MARQUERÍE, Alfredo.

- “En el Español”. *Informaciones*. Madrid, 18 de enero, 1941.
- “Un acontecimiento escénico excepcional. Representación magna de *Fuenteovejuna*”. *Abc*. Madrid, 13 de octubre, 1944.
- “Bodas de Sangre”. *Pueblo*. Madrid, 11 de octubre, 1962.

MARQUEZ REVIRIEGO, Víctor.

- “Mural de Pepe Caballero para la Diputación de Huelva”. *Odiel*. 9 de marzo, 1967.
- “Pintar un círculo con la mano izquierda”. *Nuevo Índice*. Nº 11. Madrid, noviembre, 1982.
- “He empezado veinte veces a vivir”. *Tiempo*. Nº 10. Madrid, 19 de julio, 1982.
- “José Caballero frente al mar”. *Diario 16*. Madrid, 6 de octubre, 1990.
- *Conversaciones*. Enebro. Huelva, 1994.

MARSILLACH, Adolfo.

- *Tan lejos, tan cerca*. Tusquets. Barcelona, 1998.

MARTÍN JIMÉNEZ, J.

- “Conferencia de Adriano del Valle en el Ateneo de Sevilla. Ilustrada por José Caballero”. *Diario de Huelva*. Huelva. 13 de enero, 1934.

MARTÍN MARTÍN, Fernando.

- “El surrealismo de José Caballero”. Catálogo de la exposición *José Caballero*. Sevilla. Fundación El Monte. 1993.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael .

- *Federico García Lorca*. Casariego. Madrid, 1992.

MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro.

- *Le peintre et la Tauromachie*. Flamarion. París, 1988.

MEDINA, Pablo.

- *Lorca. Un andaluz en Buenos Aires*. Edt Manrique Zago y León Goldstein. Buenos Aires. Argentina. 1999

MEDINA, Tico.

- “Aurora Bautista regresa de Italia triunfante y contenta”. *Pueblo*. 14 de julio, 1960.
- “Pepito Lagarto igual a José Caballero”. *Gaceta Ilustrada*. Madrid, 3 de septiembre, 1960.
- “José Caballero”. *Informaciones magazine*. Madrid, 10 de enero, 1969.

MEJÍAS, Leocadio.

- “El estreno entre bastidores de Don Gil de las calzas verdes” *Madrid*. Madrid, 25 de abril, 1945.

MÉNDEZ LEITE, Fernando.

- *Historia del cine español*. Rialp. Barcelona, 1965.

MERCHÁN, Manuel.

- “José Caballero: He caminado en solitario como un guerrillero”. *Galería Anticuaria*. Núm, 69. Madrid, enero, 1990.

MIJAILOV, Eugeni.

- “Dibujo de un pintor entre dos poetas”. *Ateni*. Sofía, Bulgaria. 4 de junio, 1979.

MOLINA, Daniel.

- “En busca del trazo perdido”. *Clarín*. Buenos Aires. 4 de enero, 2003.

MOLINA, Juan.

- “García Lorca y Caballero, inéditos”. *Ideal (Ya dominical)*. Madrid, 7 de junio, 1987.

MOLINA, Margot.

- “Antológica de José Caballero”. *El país*. Madrid, 2 de marzo, 1991.
- “La antológica de José Caballero sintetiza las vanguardias españolas”. *El país*. Madrid, 6 de octubre, 1993.

MOLINA, Luis de.

- “La sociedad colombina enaltece y honra la memoria de nuestros descubridores”. *Odiel*. Huelva, 3 de agosto, 1944.

MONTAÑES FONTELA, Luis.

- “España en el lienzo. Una obra de José Caballero en la Oficina de Turismo de Nueva York”. *Obras. Revista de la construcción*. Nº 70. Madrid, enero - marzo, 1950.

MONTES, Xavier.

- “Exposición de José Caballero en la Casa de los Tiros”. *Patria*. Granada, 28 de junio, 1958.

MORA, Jesús.

- “Un pintor de lo esencial”. *Madrid*, Madrid. 16 de diciembre, 1961.

MORA, José.

- “Entrevista a José Caballero”. *Odiel*. Huelva, 27 de diciembre, 1983.

MORAL, Antonio.

- “Pepe Caballero”. *Correo del Arte* nº 80. Madrid. Mayo – junio, 1991.

MORALES, Felipe.

- “Una entrevisté a Pepe Caballero”. *Diario de Huelva*. Huelva, 30 de enero, 1931.
- “La exposición de Pepe Caballero”. *La Rábida* nº 199. Huelva. Febrero, 1931.

MORALES DE ACEVEDO, E.

- “Una representación memorable de *Fuenteovejuna*”. *El Alcázar*. Madrid. 13 de octubre, 1944.

MORAÑA, José Manuel.

- “De la imaginación en tinta china”. *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 31. Madrid, julio, 1952.

MOREIRO, José María.

- “Pepe Caballero a media voz”. *Blanco y Negro*. Madrid, 31 de enero, 1978.
- “Retrato encendido de un creador”. *Crónica de las Artes* nº 6. Madrid, octubre, 1986.

MORENO GALVÁN, José María.

- “José Caballero”. *Teresa* nº 16. Madrid, abril, 1955.
- *Introducción a la Pintura Española Actual*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1960.
- *La Última Vanguardia*. Magius. Barcelona, 1968.
- “Exposición de José Caballero en la galería Juana Mordó”. *Triunfo*. Madrid, 5 de diciembre, 1970.
- “José Caballero. Una vida consagrada al arte”. *Odiel*. Huelva, 20 de mayo, 1972.
- *José Caballero*. Teyre. Madrid, 1972.
- “Los orígenes de la vanguardia artística española, 1920 - 1936”. *Triunfo* núm 638. Madrid, 21 de diciembre, 1974.
- “El surrealismo en España”. *Guadalimar* nº 1. Madrid, abril, 1975.
- “José Caballero antes y ahora”. *Triunfo*. Madrid, mayo, 1975.

- “La alcaldada de la Bienal de Venecia”. *El País*. Madrid, 25 de junio, 1976.
- “Come siamo rimasti in Europa”. *Bolaffiarte* núm, 62. Turín, julio, 1976.
- “José Caballero pintor de los Episodios Nacionales”. *Triunfo* nº 742. Madrid, 16 de abril, 1977.

MORENO VILLA, José.

- *Vida en claro*. Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1976.

MORLA LYNCH, Carlos.

- *En España con Federico García Lorca*. Aguilar. Madrid, 1957.

MUÑOZ DE VARGAS, Federico.

- “Un dibujante novel”. *La Provincia*. Huelva. 9 de junio, 1928.
- “La labor de un curso”. *La Provincia*. Huelva. 23 de julio, 1928.

MUÑOZ HURTADO, Carmen.

- “La obra de José Caballero llega a Chile”. *El Mercurio*. Santiago de Chile. 14 de agosto, 2002.

NARBONA, Francisco y GARCÍA RAMOS, Antonio.

- *Ignacio Sánchez Mejías*. Espasa Calpe. Madrid, 1988.

NARBONA, Francisco.

- “Tres paneles colosales realizados por José Caballero decoran el salón noble del navío español”. *El Ruedo*. Madrid, núm, 791. 11 diciembre, 1959.
- *Sevilla, Góngora y la Generación del 27*. Real Academia de Buenas Letras, Sevilla. 1997.

NAVARRO, Mariano.

- “José Caballero. Círculos y Sueños”. Catálogo de la exposición *José Caballero: círculos y sueños*. SEACEX. Madrid, 2002.

NERUDA, Pablo.

- *José Caballero Madrid, 1935*. Catálogo Galería Clan. Madrid, 1950 y Catálogo exposición *José Caballero* Galería Juana Mordó. Madrid, 1970.
- “El escultor Alberto”. *El Sol*. Madrid. 14 de mayo, 1936.
- *Las uvas y el viento, memorial de estos años*. Nascimento. Santiago de Chile, 1954.
- *A José Caballero desde entonces. Isla Negra, 1970*. Catálogo Galería Juana Mordó, Madrid, 1970. Y en *Geografía infructuosa*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1972.
- Prólogo de *Oceana*. Edición de bibliofilia “Tiempo para la Alegría” Casariego. Madrid, 1971.
- *Confieso que he vivido*. Seix Barral. Barcelona - Méjico, 1974.

OCTAVIO.

- “Huelva en la Feria Internacional del Campo”. *Odiel*. Huelva, 10 de abril, 1953.
- “Un faro de quince metros de altura recordará a la Huelva marinera en la Feria del Campo”. *Odiel*. Huelva. 17 de mayo, 1953.

OGUIZA, Tomás.

- “El punto de partida en la actual pintura de José Caballero”. *Artes* nº 16. Madrid, marzo, 1962.

ONTAÑÓN, Santiago y MOREIRO, José María.

- *Unos pocos amigos verdaderos*. Fundación Banco Exterior de España. Madrid, 1988.

Orígenes de la vanguardia española: 1920 - 1936. Galería Multitud.

Madrid, noviembre, 1974.

ORTA, Caridad.

“Pepe Caballero. Siempre seré aprendiz de pintor”. *Huelva Información*. Huelva. 4 de mayo, 1986

ORTEGA J. M.

- Michel Tapiè filósofo de la estética”. *Libertad*. Valladolid. 12 de junio, 1973.

PALOMO, Bernardo.

- “José Caballero, el tiempo de un poeta”. *Abc de las Artes*. Madrid. 26 de octubre, 1996

PAMPULOV, Dimitri.

- “La paleta de un andaluz febril”. *AIK* nº 17. Sofía, Bulgaria, 30 de abril, 1977.

- “Una ojeada sobre el arte contemporáneo español”. *Izkustvo* nº 7. Sofía, Bulgaria, julio, 1978.

PANERO, Leopoldo.

- “No tiene sensibilidad sino sentido. El poeta Leopoldo Panero juzga la pintura de José Caballero”. *Patria*. Granada, 26 de abril, 1953.

PENAGOS, Rafael de.

- *Memoria de doce escritores*. Agualarga. Madrid, 1999.

PÉREZ, Alberto Luis.

- “Monumental exposición de José Caballero en Huelva”. *Nuevo Diario*. Madrid. 14 de junio, 1972.

PÉREZ CEBRIÁN, J. L.

- “Reposición de *Yerma* en el Eslava”. *Abc*. Madrid, 4 de octubre, 1960.

PÉREZ FERRERO, Miguel.

- “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”. *Heraldo de Madrid*. Madrid. 9 de mayo, 1935.

PÉREZ GUERRA, José.

- *Pintores andaluces*. Tabacalera. Madrid, 1978.

- “José Caballero siempre en línea de salida”. *Cinco días*. Madrid, 18 de diciembre, 1984.

- “José Caballero, el tiempo de un poeta”. *El punto*. Madrid. 21 de mayo, 1994.

- “La mística de José Caballero”. *El Punto*. Madrid. 14 de junio, 2002.

PÉREZ PALACIO, José.

- “¡Dios te salve, Pepe Caballero!”. *Diario de Huelva*, 26 de junio, 1929.

- “Entrevista con Adriano del Valle y Pepe Caballero”. *Diario de Huelva*. Huelva 20 de septiembre, 1934.

- “Lo antianecdótico andaluz en Pepe Caballero”. *La Provincia*. Huelva. 30 de agosto, 1935.

PÉREZ SEGURA, Javier.

- *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920 - 1936)*. Tesis inédita, Universidad Complutense. Madrid, 1997.

PÉREZ - VILLANUEVA TOBAR, Isabel.

- *La Residencia de Estudiantes*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1990.

PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis.

- “José Caballero al hilo de García Lorca”. *Diario de Córdoba*. Córdoba. 24 de octubre, 1996.

Pintura- Fruta. La figuración lírica española. 1926 - 1932. Comunidad de Madrid, Madrid, 1996. Eugenio Carmona.

PIZARRO, Mercedes.

- “José Caballero, el joven señor de los sueños”. *Odiel*. Huelva. 30 de mayo, 1980.

PLAZA CHILLÓN, José Luis.

- *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena 1920 - 1935*. Biblioteca de Ensayo. Caja General de Ahorros de Granada. Granada, 1998.

POMBO ANGULO, Manuel.

- “Reposición de *Bodas de Sangre* en el Bellas Artes”. *La Vanguardia*. Barcelona. 12 de octubre, 1962.

PORFIRIO, José Luis.

- “De Lisboa a Madrid”. *Diario de Lisboa*. Lisboa, 18 de enero, 1973.
- “Matéria e signo”. *Expresso*. Lisboa. 23 de marzo, 2002.

PRADO, Benjamín.

- “A la sombra del ángel”. Aguilar, Madrid, 2002.
- “El vencedor de las manzanas”. Catálogo exposición *José Caballero: Círculos y Sueños*. SEACEX. Madrid. 2002

PRADOS DE LA PLAZA, Francisco.

- “El arte en Madrid”. *Goya* nº 219. Madrid, nov – dic, 1990.
- “Ruedo Ibérico en Madrid”. *Goya* nº 225. Madrid, nov – dic, 1991.

PRECIADO, Nativel.

- “LA felicidad de los españoles”. *Tiempo*. Madrid, 10 de junio, 1991.

PRESA, Fernando de la.

- *Color bienal* La Habana. Rodriguez Millán, 1954.

PRESTON, Paul.

- *La destrucción de la democracia en España*. Alianza Universidad. Madrid, 1987.
- *Franco*. Grijalbo. Barcelona, 1999.

PUENTE, Joaquín de la.

- “José Caballero”. *La Estafeta Literaria* núm, 132. Madrid, 7 de junio, 1958.

Quince contemporáneos de “El Paso”. Fundación Barrié de la Maza. La Coruña. Noviembre - diciembre, 1998. José Jiménez y otros.

PULIDO, Natividad.

- “Diez años después de su muerte ve la luz la obra última de José Caballero. *Abc*. Madrid . 2 de junio, 2001.

R. C.

- “Exposición de José Caballero”. *Arteguía* nº 61. Madrid, abril – mayo, 1991.

R. L. F.

- “Las exposiciones de José Caballero en Huelva”. *Abc*. Sevilla, 16 de junio, 1972.

RAMÍREZ DE LUCAS.

- “Ginebra y Spoleto, dos triunfos del pintor José Caballero”. *El Español*. 17 de julio, 1960.
- “José Caballero en un momento crítico”. *Arquitectura*. Núm, 40. Abril, 1962.

REIG, Ramón.

- “Acuarela y Arte Abstracto”. *Dígame*. Madrid, 30 de diciembre, 1952.

REVERTER, Arturo.

- *Ernesto Halfter y la Residencia de Estudiantes*. Residencia de Estudiantes. Madrid, 1997.

RIBAL, Pilar.

- “La elección de un destino”. *El Día del Mundo*. Palma de Mallorca. 17 de septiembre, 1996.

RICHARDS, Michel

- *Un tiempo de silencio*. Crítica. Barcelona, 1999.

RIDRUEJO, Dionisio.

- “La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra”. *Triunfo* nº 507. Madrid, 17 de junio, 1972.
- “José Caballero contra el círculo vicioso”. *Guadalimar*, núm. 2. Madrid, 5 de mayo, 1975.

RÍOS, R. de los.

- “Retablo de Navidad”. *Ya*. Madrid, 27 de diciembre, 1952.

RIVAS CHERIF, Cipriano.

- *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Pretextos. Valencia, 1991.

RIBERA, Carlos.

- “Arte joven”. *La voz de España*. San Sebastián. 10 de julio, 1958.

RODRIGO, Antonina.

- *García Lorca en Cataluña*. Planeta. Barcelona, 1975.

RODRÍGUEZ, Félix.

- “La vestal poderosa. Retrato de María Fernanda Thomas de Carranza”. *La Crónica del Henares*. Alcalá de Henares. 29 de mayo, 1992.

RODRIGUEZ, Gerardo.

- “Con *Yerma* de Federico García Lorca se clausura el festival de dos mundos en Spoleto”. *Pueblo*. Madrid, 7 de junio, 1970.

RODRIGUEZ, Pedro

- *La Huelva de los cincuenta*. Ed Pedro Rodriguez. Huelva 1986

RODRIGUEZ CONTRERAS, A.

- “Sobre una exposición en el Ateneo”. *Diario de Huelva*. Huelva, 26 de junio, 1932.
- “Sobre una exposición en el Ateneo Popular. Un experimento comparativo”. *Diario de Huelva*. Huelva, 2 de julio, 1932.

RODRIGUEZ FILLOY, Benito.

- “Cuatro pintores en la casa Juma”. *Arriba*. Madrid, 5 de agosto, 1942.
- “Nuevos pintores modernos. Primera exposición de la Sala Vilches”. *Arriba*. Madrid, 24 de octubre, 1943.

RODRIGUEZ SAHAGÚN, Agustín.

- “A José Caballero”. *Abc*. Madrid, 29 de mayo, 1991.

RODRIGUEZ SÁNCHEZ, Julio José.

- “Recuerdos de una visita a María Fernanda de Caballero”. *Rey Lagarto* nº 12+1. Sama de Langreo, Asturias. 1992.

RODRIGUEZ SAYAGO, José.

- “José Caballero”. *Diario de Huelva*. Huelva. Junio, 1928.

ROH, Franz.

- *Realismo Mágico. Post expresionismo*. Madrid, Revista de Occidente, 1927.

ROMERO ESCASSI, José.

- “Algo sobre la técnica”. *Clavileño*. Núm, 25. Madrid, enero, 1954.

ROMERO MÁRQUEZ, Antonio.

- “Tauromaquias de José Caballero, una exposición literaria”. *Papel Literario. Suplemento del Diario de Málaga*. 8 de agosto, 1993

ROMO, Agustín.

- *15 Maestros del Arte Contemporáneo*. Imprime Luis Pérez. Madrid, 1992.

ROSALLES, Luis.

- “Al pintor José Caballero”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 15. Madrid, 1950.
- “El artista, su espacio y la distancia”. Catálogo de la exposición *José Caballero*. Casa de Cultura de Lepe, Huelva., enero – febrero, 1990. Y en *Abc*, Madrid, 8 de febrero, 1990.
- “Algo de José Caballero”. *Abc*, Madrid. 27 de mayo, 1991.

RUBIO, Javier.

- “Antología de José Caballero en Huelva” *Abc*. Madrid, 21 de junio, 1972.
- “Sencilla elegancia de Caballero”. *Abc*. Madrid, 28 de mayo, 1991.
- “El largo diálogo de José Caballero”. *Abc Cultural*. Madrid, 20 de noviembre, 1992.
- “José Caballero y la palabra secreta”. *El Punto*. Madrid. 8 de junio, 2001.
- “El tiempo de un poeta”. *El Punto*. Madrid. 13 de noviembre, 1998.

RUIZ GIMÉNEZ, Joaquín.

- “Importantes palabras del ministro de Educación Nacional Sr Ruíz Giménez al inaugurar la I Bienal Hispanoamericana de Arte”. *Correo Literario*. Madrid, 1 de noviembre, 1951.

S. M.

- “Mur Oti dice”. *Primer Plano*. Madrid, 2 de septiembre, 1951.

SÁENZ DE LA CALZADA, Luis.

- “Federico García Lorca y José Caballero” Casa – Museo de Federico García Lorca, Fuentevaqueros, Granada. Junio, 1987.
- “Hermanamiento de Federico García Lorca y José Caballero”. *Guadalimar*, núm, 92. Madrid, mayo - junio, 1987.
- *La Barraca. Teatro Universitario*. Revista de Occidente. Madrid, 1976. Y Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1998

SÁEZ, Francisco.

- “José Caballero: bueno o malo, sólo me considero un pintor”. *La Hora*. Núm, 55. Madrid, 25 de julio, 1957.

SÁEZ, Ramón.

- “José Caballero”. *Arriba*. Madrid, 18 de mayo, 1975.

SAINZ DE LA MAZA, Regino.

- “José Caballero”. *Abc*. Madrid, 6 de junio, 1942.

SALAS Y GUIRIOS, José.

- “Exposición de José Caballero en Lisboa”. *Abc*. Madrid, 14 de enero, 1973.

SÁNCHEZ, Alberto.

- “Palabras de un escultor”. *Arte*. nº 2. Madrid. Junio, 1933.

SÁNCHEZ Alfonso.

- "Parsifal". *El Alcázar*. Madrid, 29 de enero, 1952.
- "Pepe Caballero profeta en su tierra". *Informaciones*. Madrid, 7 de febrero, 1967.

SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel.

- "Falstaff o las alegres casadas de Windsor. Teatro Español". *El Alcázar*. Madrid, 12 de junio, 1941.
- "Cuatro pintores en la Sala Juma". *El Alcázar*. Madrid, 11 de junio, 1942.
- "El Salón de los Once. Un escultor y dos pintores". *El Alcázar*. Madrid, 5 de febrero, 1946.
- "La conjuración de Fiesco". *El Alcázar*. Madrid, 3 de mayo, 1946.
- "Presentación de Concha Piquer". *El Alcázar*. Madrid, enero, 1948.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes". *Hoja del Lunes*. Madrid, 10 de mayo, 1948.
- "Exposición de estampas sobre *El Quijote*. Círculo de Bellas Artes". *Hoja del lunes*. Madrid, 24 de mayo, 1948.
- "Exposición Nacional". *Hoja del lunes*. Madrid, 19 de junio, 1950.
- "José Caballero en la Sala Clan". *Hoja del lunes*. Madrid, 18 de diciembre, 1950.
- "Hoy, exposición de la Academia Breve. Dos sandías simbólicas y un pintor que murió por su arte". *Pueblo*. Madrid, 27 de abril, 1951.
- "El octavo Salón de los Once". *Hoja del Lunes*. Madrid, 14 de mayo, 1951.
- *Pintura Española Contemporánea*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1954.
- "Escuela de Madrid". *Mundo Hispánico* Número especial dedicado al arte hispánico contemporáneo. Madrid, 1955.
- "Nueva Escuela de Madrid". *Gaceta Ilustrada* núm, 80. Madrid, 19 de abril, 1958.
- "La obra de José Caballero en el Ateneo". *Madrid*. Madrid, 28 de mayo, 1958.
- "José Caballero". *Revista*. Barcelona. 21 de junio, 1958.
- "Paneles de José Caballero". *Hoja del Lunes*. Madrid, 23 de marzo, 1959.
- "Pintura española. Periodo 1925 - 1936". *Pueblo*. Madrid, 12 de abril, 1960.
- "La obra 'realista' de José Caballero". *Hoja del Lunes*. Madrid, 19 de marzo, 1962.
- "Éxito de José Caballero en Estados Unidos". *Pueblo*. Madrid, 27 de marzo, 1963.
- *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*. Madrid, 1963.

SÁNCHEZ MARÍN, Venancio.

- "El pintor José Caballero". *Goya*, núm 62. Madrid, 1964.
- "Dos exposiciones en la Galería Juana Mordó". *Goya* núm, 99. Madrid, nov- dic, 1970.
- "Crónica de Arte". *Goya* nº 105. Madrid, nov – dic, 1971.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín.

- *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Planeta. Barcelona, 1988.

SANPELAYO, Juan.

- "Escenógrafos españoles". *Ateneo* núm 1. Madrid, 2 de febrero, 1952.
- "Don José y sus gallos". *Arriba*. Madrid, 22 de mayo, 1958.

SANTOS TORROELLA, Rafael .

- “La pintura en al I Bienal Hispanoamericana”. *Mundo Hispánico* nº 46 . Madrid, enero, 1952.
- *Breve historia de la Escuela de Altamira*. Catálogo de *Escuela de Altamira*. Santander, 198 .
- “Carta a Marifer”. *Abc*. Madrid, 27 de mayo, 1991.

SANZ, Francisco.

- “José Caballero, un recorrido por las vanguardias artísticas del Siglo XX”. *Diario de Navarra*. Pamplona. 5 de marzo de 1998.

SAMANIEGO, Fernando.

- “El Reina Sofía de nuevo”. *El País*. Madrid, 22 de septiembre, 1990.

SARACHO, Isabel.

- “El aula surrealista volvió a llenarse”. *Alerta*. Santander. 12 de agosto, 1981.

SARGAVARIAN, Ani.

- “Encuentro con el arte español”. *Vecherni Novini*. Sofía, 20 de julio, 1981.

SAURA, Antonio.

- *Arte Fantástico*. Ediciones Clan. Madrid, 1953.

Signos de amistad. La colección de Federico García Lorca. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 1997. Christopher Maurer y otros.

SCHNEIDER, Helmut.

- “Kunstkalender”. *Die Zeit*. Colonia. 2 de abril, 1976.

SEGOVIA, José María.

- “Homenaje popular ”. *Odiel*. Huelva. 31 de mayo, 1972.

SERRANO, Concha.

- “José Caballero el joven señor de los sueños”. *Suplemento Semanal Diario 16*. Madrid, 9 de junio, 1991.

SIERRA, Rafael.

- “José Caballero”. *El Mundo* Madrid, 3 de abril, 1990.
- “La alquimia de José Caballero en Madrid” . *El Mundo*. Madrid, 19 de noviembre 1992

SOLANA, Guillermo.

- “José Caballero: un homenaje”. *El Cultural. El Mundo*. Madrid. 6 de junio, 2001.

SOTO VERGÉS, Rafael.

- “José Caballero y la moral surrealista”. *Artes*. Núm, 112. Madrid, diciembre, 1970.

SUGRAÑES, Eduardo.

- “Dos murales de José Caballero se inaguran en su Instituto”, *Huelva Información*. Huelva. 6 de diciembre, 1994.

SUREDA PONS, Joan.

- Torres García. *Pasión Clásica*. Akal. Madrid, 1998.

Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid, 1975. (Textos de Ángel González y Francisco Calvo Serraller).

TALARICO, Vincenzo.

- “Yerma, di Federico García Lorca. Tragedia dell’ amore impossibile”. *Telesera*. Roma. 5 de julio, 1960.

TAPIA, José Luis.

- “De Caballero para Lorca”. *Magazine del Ideal de Granada*. Granada. 12 de abril de 1997.

TAPIÉ, Michel.

- *Aphorisme*. Catálogo Exposición Galería L’Indiano. Florencia, 1974.

TEBA, Juan.

- “El pintor José Caballero hijo predilecto de Andalucía”. *Diario 16*. Madrid, 4 de marzo, 1989.
- “José Caballero”. Catálogo exposición antológica de gráfica *José Caballero*. Sofía, Bulgaria, 1989.

TEITELBOIM, Volodia.

- *Neruda*. Michay. Madrid, 1984.

THOMAS DE CARRANZA, María Fernanda.

- “José Caballero” *La moda en España* nº 524. Madrid, jul – agosto, 1990.
- “José Caballero y la expresión surrealista”. *Rey Lagarto* nº 12+1. Sama de Langreo, Asturias. 1992.
- “José Caballero y Huelva”. *Huelva viva* nº 4. Huelva, mayo, 1996.
- “José Caballero el tiempo de un poeta” *LA moda en España* nº 568. Madrid, diciembre, 1998.
- “José Caballero”. *La moda en España*, nº 587. Madrid, otoño 2002.

TIAN, Renzzo.

- “Yerma di García Lorca in edizione originale a Spoleto”. *Il Messaggero*. Roma. 5 de julio, 1960.

T. L. S.

- “Al toro. Textos de Bergamín, grabados de Caballero”. *Abc*. Madrid, 24 de noviembre, 1983.

TOCILDO.

- “José Caballero, creador de los decorados de *Parsifal*, dice”. *Triunfo* núm 314. Madrid, 29 de febrero, 1952.

TODOROV, Valentín.

- “El arte es más fuerte que las armas”. *Robotinecho Delo*. Sofía (Bulgaria). 23 de mayo, 1989.

TORRE, Guillermo de.

- *Panorama Artístico Europeo*. Buenos Aires, 1953.

TORRENTE.

- “Don Juan Tenorio en el Español”. *Arriba*. Madrid, 28 de octubre, 1956.

TORRES GARCÍA, Joaquín.

- *Universalismo constructivo*. Alianza. Madrid, 1984.
- *Historia de mi vida*. Paidós. Barcelona, 1990.

Tránsitos. Fundación Caja de Madrid. Madrid, 1999.

TRAPIELLO. Andrés.

- “La palabra de José Caballero”. *Guadalimar*, nº 17. Mayo, 1977.
- *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil. (1936 - 1939)*. Madrid, Planeta, 1994.

TRENAS, Julio.

- “Uno de los once: José Caballero pintor abstracto”. *Pueblo*. Madrid, 26 de mayo, 1951.

- “El buen surrealismo de Pepe Caballero”. *Juventud*. 7 de diciembre, 1950.
- “José Caballero y el surrealismo constructivo”. *Juventud* núm, 371. 10 de mayo, 1951.
- “Así trabaja Pepe Caballero”. *Pueblo*. Madrid. 2 de noviembre, 1957.
- “Julio Trenas visita a José Caballero”. *Pueblo*. Madrid. 8 de julio, 1960.
- “José Caballero y su explicación poética”. *La Vanguardia*. Barcelona. 11 de noviembre, 1970.
- “José Caballero: el nuevo concepto plástico en la escenografía”. *Abc*. Madrid, 31 de marzo, 1971.
- “José Caballero - Pablo Neruda: Data estética de una amistad”. *La Vanguardia*. Barcelona. 20 de octubre, 1971.
- “José Caballero en la Fundación Gulbenkian”. *La Vanguardia*. Barcelona, 7 de febrero, 1973.
- “La obra de José Caballero en Portugal”. *Pueblo*. Madrid, 20 de febrero, 1973.
- “El taller de José Caballero”. *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de abril, 1977.
- “Un pintor entre dos poetas”. *Pueblo*, Madrid, 11 de abril, 1977.
- “Los silencios de José Caballero”. *Pueblo*. Madrid, 17 de julio, 1979.
- “José Caballero. Gran premio de la Bienal de Sofía”. *Jano*. Barcelona. 7 de septiembre, 1979.
- “La tauromaquia de José Caballero”. *Jano*. Barcelona. Enero, 1984.
- “José Caballero y su apoyatura poética”. *Documento*. Núm, 1. Madrid, primer semestre de 1988.
- “José Caballero: las raíces de la forma”. *Jano*. Barcelona, 23 de noviembre, 1990.

TUDELA, Mariano.

- “Mano a mano con Pepe Caballero”. *El Ruedo*. Madrid, 25 de diciembre, 1973.

URIBE, Vicente.

- “Artistas españoles en la Galería Nacional”. *Nouvelles*. Sofía. 6 de marzo, 1985.

VALDELOMAR, Rosa.

- “Una exposición desvela obsesión de José Caballero por la muerte de Lorca”. *Abc*. Madrid. 6 de noviembre, 1998.

VALLE, Adriano del.

- “Prologo a José Caballero”. *La Provincia*. Huelva. 30 de agosto, 1935.

VALLE, Adriano del. (hijo).

- “El alborotador y, a veces, escandaloso sentido del humor surrealista”. *La Razón*. Madrid, 5 de diciembre, 2000.

VALLE - INCLÁN, Jaime.

- *José Caballero*. Catálogo Galería Prisma. Madrid, 1962. Y Catálogo Henry Gallery, Washington, 1963.

VALLS, Antonio.

- “El cine y los pintores. Los figurines de José Caballero, Juan Antonio Morales y Víctor Cortezo”. *Cámara*. Nº 49. Madrid. 15 de enero, 1945.

Vázquez Díaz. Pinturas. Diputación de Córdoba. Córdoba, 1996. Mario

Antolín Paz, Antonio Manuel Campoy, Gerardo Diego, Azorín, Adriano del Valle y Rafael Alberti.

VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel.

- *Palabras sobre José Caballero*. Cuadernos de Arte del Ateneo. Madrid, 1958.

VEGA, Aurelio de.

- "José Caballero pintor onubense". *Huelva Información*. Huelva. 9 de septiembre, 1986.
- "José Caballero Hijo Predilecto de Punta Umbría". *Huelva Información*. Huelva. 14 de enero, 1990.
- "José Caballero trabajador e inconformista". *Creación* (Suplemento de *Huelva Información*). Huelva, 27 de enero, 1990.
- "Obra gráfica del onubense José Caballero". *Huelva Información*. Huelva, 20 de mayo, 1990.
- "Exposición Antológica de José Caballero en Andalucía" *Huelva Información*. Huelva, 10 de mayo, 1991.
- "Despedida a Pepe Caballero". *Huelva Información*. Huelva, 31 de mayo, 1991.
- *Entrevistas*. Enebro. Diputación de Huelva, 2002.

XXV aniversario de la Galería Juana Mordó. 1964 - 1989. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1989.

VELASCO, Lino.

- "La continua búsqueda de José Caballero" *Pueblo*. Madrid, 1 de abril, 1977.

VELASCO NEVADO,

- *Historia de la Pintura Contemporánea en Huelva. 1892 - 1992*. Diputación de Huelva y Caja de Ahorros El Monte. Huelva, 1993.
- *En torno a la vida y obra de José Caballero*. Junta de Andalucía. Huelva, 1992.

VELÁZQUEZ, Rufo.

- "Los mosqueteros de 'Suma'"(sic). *Dígame*. Núm, 130. Madrid, 7 de julio, 1942.
- "Exposición colectiva de nuevos pintores modernos". *Dígame*. Madrid, 12 de octubre, 1943.

VEYRAT, Miguel.

- "Entrevista con José Caballero". *Nuevo Diario*. Madrid. 29 de noviembre, 1970.
- *Hablando de España en voz alta*. Nuevo Diario. Madrid, 1971.

VICENT, Manuel.

- "José Caballero. Dramatismo lírico". *Madrid*. 7 de noviembre, 1970.

VIDAL, Juan Carlos.

- "Los puntos sobre las íes". *Los cuadernos del arte*. nº 28. Oviedo, noviembre-diciembre, 1984.

VICTORIA, Salvador.

- *El Informalismo español fuera de España*. Biblioteca Aragonesa de Cultura. Zaragoza, 2001.

VILARDEBÓ, Inmaculada.

- "Federico García Lorca y José Caballero, un hermanamiento por encima del tiempo". *Abc*, Madrid, 16 de mayo, 1987.

VILORIA, María.

- "José Caballero creador de las sensitometrías". *Diario Regional*. Valladolid. 9 de junio, 1973.
- "Del círculo a los signos". *El Norte de Castilla*. Valladolid. 11 de mayo, 2000

VIVANCO, Luis Felipe.

- “Nueva pintura española. José Caballero”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm, 16. Madrid, julio - agosto, 1950.
- *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*. Afrodisio Aguado. Madrid, 1952.
- “La pintura de José Caballero” *Revista brasileña*. Diciembre, 1951. Pág, 13.
- José Caballero” Catálogo exposición Clan. Madrid, 1952.

YUSTE, Tristán.

- “José Caballero y Juan Antonio Morales al habla”. *Primer Plano* núm, 199. Madrid, 6 de agosto, 1944.
- “El concepto de Pepe Caballero”. *Pueblo*. Madrid, 1 de febrero, 1951.
- “Pepe Caballero en el Salón de los Once”. *Pueblo*. Madrid, 27 de abril, 1951.
- “ El método psicoanalítico en la pintura de José Caballero”. *Pueblo*. Madrid, 11 de mayo, 1952.

YVARA, Pilar.

- “José Caballero ve alegre la fiesta como aficionado y trágica como pintor”. *El Ruedo* núm, 336. Madrid, 30 de noviembre, 1950.

Índice de Ilustraciones

| Fig. nº | | Pág. nº |
|----------------|---|----------------|
| 1 | Partida de nacimiento de José Caballero | 20 |
| 2 | José Caballero de niño con su padre. 1921. | 20 |
| 3 | <i>El balcón de mi casa en Huelva</i> , 1954. Óleo sobre lienzo. 61 x 50. | 21 |
| 4 | Interior de la farmacia “Caballero” de Huelva. | 22 |
| 5 | Dibujo de José a la edad de cinco años. | 23 |
| 6 | Dibujo de José hacia los siete años. | 24 |
| 7 | Semana Santa en Huelva. Dibujo de José Caballero hacia 1928. | 25 |
| 8 | José Caballero con su madre hacia 1930. | 29 |
| 9 | Cartel de las Fiestas Colombinas. 1930. | 31 |
| 10 | Frescos de Vázquez Díaz en el Monasterio de La Rábida. Huelva. 1930. | 32 |
| 11 | Vista de la exposición de retratos de José Caballero en el Círculo Mercantil de Huelva. 1931 | 35 |
| 12 | Cartel anunciador de la exposición de retratos de José Caballero en el Círculo Mercantil de Huelva. 1931. Témpera sobre papel. 130 x 84. | 36 |
| 13 | <i>El Adolescente</i> . Daniel Vázquez Díaz. 1920. Óleo sobre lienzo. 75x55 | 49 |
| 14 | <i>En el casino</i> . Dibujo de José Caballero publicado en la revista <i>La Rábida</i> en el número de septiembre de 1931 | 51 |
| 15 | <i>Retrato de José Caballero</i> por Antonio Porfirio. 1934. Óleo sobre lienzo. 96 x 78.Facultad de Bellas Artes, Oporto. Portugal. | 52 |
| 16 | Fotografía aparecida en el diario <i>Abc</i> de Madrid el 13 de junio de 1931 con motivo del estreno de <i>La historia del soldado</i> . De izquierda a derecha Rivas Cherif, Eva Aggerholm, Vázquez Díaz, Ernesto Halffter y Juan Manuel Díaz Caneja , detrás José Caballero y Rafael Vázquez Aggerholm. | 59 |
| 17 | Retrato de Federico García Lorca, 1935. Óleo sobre lienzo pegado en tabla. 39 x 31, 5. | 61 |
| 18 | <i>El Beso</i> . 1932. Dibujo a lápiz. 65 x 48. | 72 |
| 19 | <i>Mujeres en la orilla</i> . 1932. Lápiz y aguada. 45 x 32. | 73 |
| 20 | <i>Composición en Blanco y Negro</i> . Joaquín Torres-García. 1933.Temple sobre cartón. 75 x 52. | 75 |
| 21 | <i>Pablo Neruda frente al océano de cuero de Castilla</i> . Dibujo a tinta , 1973. | 78 |
| 22 | Manuel Díez Crespo, Delia del Carril, Maruja Mallo, José Caballero y Pablo Neruda en la terraza de la Casa de las Flores, abril de 1935. | 80 |
| 23 | Dibujo de José Caballero en una carta a Adriano del Valle. 1935. | 82 |
| 24 | Dedicatoria de Pablo Neruda a José Caballero. Madrid, 1935. | 83 |
| 25 | Ilustración de José Caballero publicada en el número uno de <i>Caballo verde para la poesía</i> . 1935. | 85 |
| 26 | <i>María de Padilla</i> . Escultura de Alberto Sánchez perteneciente a José Caballero. | 89 |

| | | |
|--------------------|--|-----|
| 27 | José Caballero. Retrato de Federico García Lorca, 1954. Réplica del pintado en 1935 destruido durante la Guerra Civil. Óleo sobre lienzo, Museo Municipal, Madrid. | 94 |
| 28 | Algunos componentes de La Barraca. José Caballero de pie, tercero por la izquierda. | 97 |
| 29 | Carta de José Caballero a Federico García Lorca en la que le hace un bosquejo de los figurines para <i>las Almenas de Toro</i> . 1934 | 100 |
| 30 | Asesinato del Caballero de Olmedo. Teatro La Barraca. | 102 |
| 31 | Figurín de <i>El Caballero de Olmedo</i> , 1935 | 103 |
| 31 bis | <i>Fabia</i> . Figurín de <i>El Caballero de Olmedo</i> , 1935 | 103 |
| 32 | Decorado para <i>El burlador de Sevilla</i> . 1935. Teatro La Barraca. | 104 |
| 32 bis | Decorado para el “ <i>Campo a la entrada de Dos Hermanas</i> ” de <i>El burlador de Sevilla</i> . 1935. Teatro La Barraca. | 105 |
| 33 | Cartel de José Caballero para <i>Yerma</i> . 1934. Museo Nacional del Teatro de Almagro, Ciudad Real. | 108 |
| 34 | <i>Leonardo</i> . Figurín para <i>Bodas de Sangre</i> . 1935. Tinta sobre papel 32 x 24. Col, Rafael Botí. | 110 |
| 34 bis | Figurín para <i>Bodas de Sangre</i> . 1935. Tinta sobre papel 32 x 24. Col, Rafael Botí. | 110 |
| 35 | <i>Bodas de Sangre</i> . 1935. Decorado de José Caballero. | 112 |
| 35 bis | Escena de <i>Bodas de Sangre</i> con decorados de José Caballero. 1935. | 114 |
| 36 | Orla de Ignacio Sánchez Mejías. Ilustración de José Caballero para la primera edición del <i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i> . 1935. | 122 |
| 37 | <i>La Cogida y la Muerte</i> . Ilustración de José Caballero para la primera edición del <i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i> . 1935. | 124 |
| 38 | <i>Cuerpo presente</i> . Ilustración de José Caballero para la primera edición del <i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i> . 1935. | 126 |
| 39 y 39 bis | Dibujos de José Caballero realizados posteriormente recordando las conversaciones mantenidas con Federico García Lorca a propósito del <i>Llanto</i> . | 129 |
| 40 y 40 bis | <i>Paisaje con palmera</i> , 1932. Témpera. 24,5 x 23,5. <i>Paisaje con palmera</i> , 1932. Óleo. Colección Duquesa de Alba. Palacio de Liria, Madrid. | 135 |
| 41 | <i>El baile</i> , 1933. Técnica mixta sobre papel 88,5 x 65,5. | 136 |
| 42 | <i>Jugadores de cartas</i> . Hacia 1935- 36. Óleo sobre cartón, 54 x 44. | 137 |
| 43 | <i>Bodegón del pájaro de agua</i> . 1935 - 36. Óleo sobre cartón. 75 x 52,5. | 138 |
| 44 | Aleluya al temple sobre papel realizado como decoración del colmado <i>Saeta</i> . Texto de Federico García Lorca. Hacia 1934 – 35. | 139 |
| 45 | “ <i>Pablo y Federico en Recoletos. Madrid 1935</i> ”. Dibujo a tinta. 1973 | 144 |

| | | |
|--------------------|---|-----|
| 46 | <i>José Caballero fotografiado por Pablo Neruda, 1935.</i> Retocada por el pintor. | 147 |
| 47 | Mano cortada en la película <i>Un perro andaluz</i> de Buñuel y Dalí. | 152 |
| 48 | <i>El armario insólito.</i> 1933. Dibujo a tinta sobre papel. 44 x 65. | 153 |
| 49 | <i>Los dulces placeres del sadismo.</i> Hacia 1934 - 35. Dibujo a tinta sobre papel. 63 x 40,5. | 154 |
| 50 | <i>Esencia de Verbena.</i> 1934. Dibujo a lápiz y tinta. 45 x 62. | 156 |
| 51 | <i>Las enfermedades de la burguesía.</i> 1935 -37. Dibujo a tinta sobre papel. 62 x 46. | 158 |
| 52 | <i>Estación de cercanías,</i> 1936. Dibujo a tinta sobre papel. | 160 |
| 53 | <i>El último tranvía.</i> 1936. Dibujo a tinta sobre papel , 42,5 x 62,5. | 161 |
| 54 | <i>Puede ocurrir en cualquier momento.</i> 1936. Dibujo a tinta sobre papel. 66 x46. Fundación Mapfre. Madrid. | 162 |
| 55 | <i>El sangriento juego del ajedrez.</i> Hacia 1935-36. Óleo sobre cartón. 75 x 52. | 164 |
| 56 | <i>La sogá,</i> 1936. Óleo sobre lienzo. 104 x 74. Colección Massaveu. Oviedo, Principado de Asturias. | 165 |
| 57 | <i>Retrato de Adriano del Valle,</i> 1934. Óleo sobre lienzo. 164 x 109. Fundación García de Diego. Madrid. | 167 |
| 58 | Collage de José Caballero alusivo al huevo que “puso” Adriano del Valle en el Ateneo de Sevilla. | 170 |
| 59 | Ilustración de José Caballero para <i>Escaleras</i> de Ramón Gómez de la Serna. 1935. | 171 |
| 60 | Dibujo a la aguada realizado dentro de un ejemplar de <i>El jardinero</i> de Tagore. 1935. | 172 |
| 61 y 61 bis | Dibujos a la acuarela realizados dentro de un ejemplar de <i>El jardinero</i> de Tagore. | 173 |
| 62 | <i>El baile.</i> 1936. Dibujo acuatelado. 51,5 x 40,5. | 173 |
| 63 | <i>El jardín del pecado.</i> Ilustración aparecida en <i>Noreste</i> . 1935 | 174 |
| 63 bis | <i>El jardín del pecado.</i> Dibujo a tinta hacia 1936 | 175 |
| 64 | <i>Austeridad salvaje.</i> Ilustración de José Caballero aparecida en la revista <i>Línea</i> en enero de 1936. | 176 |
| 65 | Verbena de San Juan y San Pedro. Junio, 1936. De izquierda a derecha: José Caballero, J. A. Morales, Adolfo Salazar, López Valencia, Eduardo Ugarte, Federico García Lorca, Rafael R. Rapún, Pepe Amorós y Morán. | 183 |
| 66 | <i>El soldado roto.</i> Portada de <i>Vértice</i> nº 7-8. Dic 1937 – enero 1938. | 196 |
| 67 | <i>El órgano roto.</i> Portada de <i>Vértice</i> nº 9. Abril, 1938. | 197 |
| 68 | <i>Una fecha determinada.</i> 1947- 64. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Contemporáneo. Patio Herreriano. Valladolid. | 198 |
| 69 | <i>Quizás si, quizás no.</i> Ilustración aparecida en <i>Vértice</i> nº 9. | 199 |
| 70 | Portada de <i>Vértice</i> nº 10. Mayo, 1938. | 200 |
| 71 | <i>Ciudad para el mes de abril.</i> Ilustración de portada de <i>Y.</i> Nº 1, febrero, 1938. | 201 |
| 72 | José Caballero hacia 1940. | 205 |

| | | |
|---------------|---|-----|
| 73 | Figurines para <i>Cui Ping Sing</i> estrenada en San Sebastián en 1938. | 208 |
| 74 | José Caballero en 1940. Foto A del Castillo. | 219 |
| 74 bis | José Caballero en 1940. Foto A del Castillo. | 225 |
| 75 | Decorado del folklore. Hacia 1945. | 230 |
| 76 | Figurín para <i>Don Gil de las calzas verdes</i> , estrenada en el Teatro Español en 1945. | 234 |
| 77 | Figurín para <i>Don Gil de las calzas verdes</i> , estrenada en el Teatro Español en 1945. | 234 |
| 78 | Decorado de José Caballero años 40 en el que los personajes actúan bajo una gran mesa. | 235 |
| 79 | Escena de <i>Llamada Inútil</i> de William Saroyan, con decorados de José Caballero. 1947. | 236 |
| 80 | <i>Granada</i> . Decorado del folklore. Mediados de los cuarenta. | 238 |
| 81 | Decorado del folklore, mediados de los cuarenta. | 239 |
| 82 | José Caballero hacia 1945. Foto de Valmitjana retopcada por él mismo. | 241 |
| 83 | <i>Azoteas del sur</i> . Decorado del folklore. Hacia 1946. | 243 |
| 84 | Autorretrato a lápiz de José Caballero. 1943. (Firmado, fechado y dedicado posteriormente por el autor en 1948- 53) | 248 |
| 85 | <i>Exámenes de verano</i> . 1940. Dibujo a tinta. 48 x 64. MNCARS. Madrid. | 249 |
| 86 | <i>El paso del Estrecho</i> . Ilustración de <i>Laureados de España</i> . Madrid, 1939. | 251 |
| 87 | <i>Ruinas de la Ciudad Universitaria</i> . Ilustración de <i>Laureados de España</i> . Madrid, 1939. | 253 |
| 88 | <i>Las hilanderas</i> . 1945. Témpera sobre cartón. 37 x 29. | 257 |
| 89 | <i>Hombre en un estercolero</i> . 1946. Óleo sobre lienzo. 61 x 50. | 258 |
| 90 | <i>Retrato de Silvia con traje rosa</i> . 1945. Óleo sobre lienzo. | 260 |
| 91 | <i>Premonición del verano</i> . 1945. Óleo sobre lienzo. 150 x 100. | 261 |
| 92 | <i>Repetición del paisaje</i> . 1946. Óleo sobre lienzo. | 262 |
| 93 | <i>Los miedos de María Fernanda</i> . 1948. Óleo sobre lienzo. 80 x 70. Fundación Bartolomé March. Palma de Mallorca. | 263 |
| 94 | <i>María Fernanda en el espigón</i> . 1949. Óleo sobre tabla. 51 x 60. | 275 |
| 95 | José Caballero con Carlos Pascual de Lara. 1957. | 278 |
| 96 | José Caballero con Daniel Vázquez Díaz en la inauguración de su exposición en el Ateneo de Madrid, 1958. | 279 |
| 97 | María Fernanda, José Bergamín y José Caballero en Cádiz. 1959. | 280 |
| 98 | <i>Al llegar Al llegar el verano</i> . 1949. Óleo sobre lienzo. 65 x 58. | 285 |
| 99 | <i>Noli me tangere</i> . 1949. Óleo sobre lienzo. 61 x 65. Colección Massaveu. Oviedo, Principado de Asturias. | 286 |
| 100 | <i>Presencia de María Fernanda en un paisaje habitado por don Jaime el Conquistador</i> . 1949. Óleo sobre cartón. 58 x 45. | 287 |
| 101 | <i>España</i> . 1949-50. Óleo sobre lienzo 500 x 400. Parador de la Arruzafa, Córdoba. | 288 |
| 102 | <i>La divina proporción</i> . 1949. Óleo sobre lienzo. 81 x 100. | 290 |

| | | |
|-----|---|-----|
| 103 | <i>Comida en Salamanca.</i> 1950. Óleo sobre lienzo. Fundacion Carnegie Institute . Pittsburgh. EE.UU. | 292 |
| 104 | <i>Exterior de la ciudadela de Amberes.</i> 1950. Témpera sobre cartón. 41 x 30. | 294 |
| 105 | <i>María Fernanda con forma ósea.</i> 1950. Témpera sobre cartón. 36 x 32,5. | 295 |
| 106 | <i>Formas lineales sobre un paisaje.</i> 1950. Témpera sobre cartón. | 297 |
| 107 | <i>Arcángel que camina sobre un paisaje donde habitan los signos caligráficos.</i> 1950. Témpera sobre cartón. 36 x 24. | 298 |
| 108 | <i>Las uvas.</i> 1950. Óleo sobre lienzo. 41 x 33. | 299 |
| 109 | <i>Bodegón con formas menos pesadas que el aire.</i> 1950. Óleo sobre lienzo. 61 x 50 | 301 |
| 110 | <i>Santa Ana y la Virgen niña.</i> 1950. Óleo sobre lienzo. 148 x 108. | 302 |
| 111 | <i>Raptoras de nidos, provocadoras de siniestros.</i> 1951. Óleo sobre lienzo. 85 x 100. | 303 |
| 112 | <i>La hora de verano.</i> 1951. Óleo sobre lienzo. 92 x 73. | 304 |
| 113 | <i>Amigas de la luna.</i> 1950. Óleo sobre lienzo. 100 x 81. | 305 |
| 114 | <i>Paisaje con mujeres silbando para atraer al viento.</i> 1951. Óleo sobre lienzo. | 306 |
| 115 | <i>El paseo hasta la fuente.</i> 1952. Dibujo a tinta. 34 x 26. | 310 |
| 116 | <i>La sed.</i> 1952. Dibujo a tinta. 26 x 34. | 310 |
| 117 | <i>Velador histérico.</i> 1952. Óleo sobre lienzo. 146 x 89. Museo Patio Herreriano. Valladolid. | 311 |
| 118 | <i>Peluquería en Córdoba.</i> 1952 Óleo sobre lienzo. 116 x 81. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid. | 312 |
| 119 | <i>Velador histérico.</i> 1952. Dibujo a tinta. 70 x 50. | 313 |
| 120 | <i>Dolorosa de los clavos de Cristo.</i> 1954. Óleo sobre lienzo. 100 x 85. | 316 |
| 121 | <i>Mujer – frutero.</i> 1955. Lápiz y témpera sobre cartón. 76 x 50. | 317 |
| 122 | <i>Interior con figura.</i> 1958. Óleo sobre lienzo. 37,5 x 64,5. | 318 |
| 123 | <i>Gallos con atizador.</i> 1955. Óleo sobre lienzo. 112 x 93. | 319 |
| 124 | <i>Gallinero.</i> 1955. Óleo sobre lienzo. | 320 |
| 125 | <i>Mujer jugando al dominó.</i> 1955. Óleo sobre lienzo. 81 x 65. | 323 |
| 126 | <i>Homenaje a Zurbarán.</i> 1956. Óleo sobre lienzo. 140 x 69. | 325 |
| 127 | <i>Mesa con pan pobre.</i> 1956. Óleo sobre lienzo. 146 x 89. CMFTC. Madrid. | 328 |
| 128 | <i>Interior Español.</i> 1957. Óleo sobre lienzo. 130 x 87. Museo de Bellas Artes de Bilbao. | 329 |
| 129 | <i>Mesa con hierros españoles.</i> 1958. Óleo sobre lienzo. 100 x 85. MNCARS. Madrid. | 330 |
| 130 | <i>Mesa y frutas.</i> 1956. Óleo sobre lienzo. 79 x 64. | 332 |
| 131 | Antonio bailando en el decorado de <i>Todo es posible en Granada</i> . 1954. | 335 |
| 132 | Decorados del ballet de <i>Todo es posible en Granada.</i> 1954. | 336 |
| 133 | <i>El nacimiento de Belén.</i> Último cuadro escénico de <i>primavera del Portal.</i> 1952. | 340 |
| 134 | Boceto de “La quinta de don Juan” en <i>El Tenorio de los Pintores.</i> 1956 | 342 |

| | | |
|------------|---|-----|
| 135 | Maqueta de decorado para <i>El retablo de Maese Pedro</i> . 1956. | 344 |
| 136 | Escena de <i>El Amor Brujo</i> con decorados y figurines de José Caballero. 1955. | 345 |
| 137 | Escena de la película <i>Universo de noche</i> con los segundos decorados realizados por José Caballero para <i>El Amor Brujo</i> . 1962. | 346 |
| 138 | Maqueta para <i>Sevillanas rocieras</i> espectáculo de la bailarina Pilar López. 1956. | 347 |
| 139 | Boceto del telón corto de <i>La taberna del toro</i> . 1957. | 348 |
| 140 | Maqueta de <i>La taberna del toro</i> . 1957. | 349 |
| 141 | José Caballero y Victoria de los Ángeles ante el decorado de <i>La vida breve</i> en el Palacio de Carlos V de Granada. 1958. | 350 |
| 142 | Ilustración para <i>La Casa encendida</i> de Luis Rosales. 1949. | 352 |
| 143 | Ilustración para <i>Memorias de poco tiempo</i> de Caballero Bonald. 1954. | 353 |
| 144 | Fragmento del mural del edificio del NO – DO. Madrid. 1953. | 354 |
| 145 | José Caballero pintando en su estudio <i>El toreo medieval</i> para el cabo San Vicente. 1959. | 355 |
| 146 | <i>El toreo medieval</i> . (Detalle), 1959. | 357 |
| 147 | María Fernanda ante <i>El toreo actual</i> . 1959. | 358 |
| 148 | José Caballero en su estudio de la Avenida de América junto a su escultura <i>Caballero medieval</i> . Madrid 1960. | 364 |
| 149 | <i>La sangre del toro</i> . 1961. Óleo sobre lienzo. 89 x 116. Museo de Bellas Artes de Bilbao. | 366 |
| 150 | Boceto para el cuadro <i>Blanco muro de España. Homenaje a Federico García Lorca</i> . 1961. Témpera sobre papel. | 369 |
| 151 | <i>Sangre en la barrera</i> . 1960. Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 114. | 372 |
| 152 | <i>Huellas en la barrera</i> . 1960. Técnica mixta sobre tabla. 77 x 52. | 373 |
| 153 | <i>Formas en la barrera</i> . 1962. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 87. | 374 |
| 154 | <i>Muro blanco</i> . 1961. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 130. | 375 |
| 155 | <i>La mina gris</i> . 1962. Técnica mixta sobre lienzo. 95 x 114. | 376 |
| 156 | <i>El punto sobre la i. Homenaje a José Bergamín</i> . 1961. Óleo sobre lienzo. 130 x 130. Museo Patio Herreriano. Valladolid. | 377 |
| 157 | <i>Cádiz</i> . 1961. Óleo sobre lienzo. 77 x 110. | 381 |
| 158 | Maqueta de <i>La calle.Yerma</i> . 1960. Museo del Teatro. Spoleto, Italia. | 390 |
| 159 | Maqueta de <i>El campo. Yerma</i> , 1960. Museo del Teatro. Spoleto, Italia. | 391 |
| 160 | Maqueta de <i>La casa del novio. Yerma</i> , 1960. Museo del Teatro. Spoleto, Italia. | 392 |
| 161 | Escena de <i>Yerma</i> con el escenario de <i>la casa del novio</i> . | 393 |
| 162 | Maqueta de <i>La cueva de la bruja. Yerma</i> , 1960. Museo del Teatro. Spoleto, Italia. | 394 |
| 163 | Escena del cuadro final de <i>Yerma</i> . 1960. | 395 |
| 164 | Escena de <i>Bodas de Sangre</i> con decorado de José Caballero, 1962. | 396 |

| | | |
|------------|--|-----|
| 165 | Boceto del bosque de <i>Bodas de Sangre</i> . 1962. | 397 |
| 166 | Boceto del último cuadro de <i>Bodas de Sangre</i> . 1962. | 398 |
| 167 | José Caballero y María Fernanda en el bosque de <i>Bodas de Sangre</i> . 1962. | 399 |
| 168 | José Caballero y María Fernanda el día de su boda en Denia el 29 de febrero de 1964. | 400 |
| 169 | <i>Mujer atacada por un chacal</i> . 1966. Dibujo a tinta. 50 x 35. | 402 |
| 170 | <i>Los pobres del páramo</i> . 1967. Aguatinta. 69 x 54. | 404 |
| 171 | <i>Mujer sentada sobre la sangre</i> . 1967. Aguatinta y témpera. 50 x 35. | 405 |
| 172 | <i>Muerte de Federico García Lorca</i> . 1968. Aguatinta. 34 x 49. 1968. | 406 |
| 173 | <i>Secuencia de la caída en el fusilamiento de Federico García Lorca</i> . 1974. Aguafuerte, 50 x 65. | 407 |
| 174 | <i>La sangre derramada</i> . 1967. Aguatinta. 50 x 35. | 408 |
| 175 | <i>Muerte de Federico García Lorca</i> . 1974. Tinta china y temple. 24 x 35. | 410 |
| 176 | Mural <i>La noche de la partida</i> . 1967. Técnica mixta sobre tabla. 230 x 1100. Diputación Provincial de Huelva. | 411 |
| 177 | José Caballero ante el mural <i>La noche de la partida</i> . 1967. | 414 |
| 178 | Sin título. 1964. Técnica mixta sobre tabla. | 415 |
| 179 | <i>Mujer – pan</i> . 1967. Técnica mixta sobre lienzo. 92 x 60. 1967. Museo Nacional de Arte Extranjero. Sofía. Bulgaria. | 416 |
| 180 | <i>Tres mujeres enlunadas</i> . 1967. Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 114. Museo Rufino Tamayo. México D.F. | 417 |
| 181 | <i>La sangre de un poeta</i> . 1968. Técnica mixta sobre tabla. 100 x 100. Museo Nacional de Arte Extranjero. Sofía. Bulgaria. | 418 |
| 182 | <i>Río Tinto</i> (Detalle). 1965. Tapiz, 300 x 100. Diputación Provincial de Huelva. | 422 |
| 183 | <i>Los olvidados</i> (Detalle). 1965 Tapiz. 300 x 100. Diputación Provincial de Huelva. | 423 |
| 184 | <i>Signos monetarios</i> . 1967. Técnica mixta sobre tabla. 200 x 400. Caja Provincial de Ahorros de Huelva. | 424 |
| 185 | <i>Rombo con formas minerales</i> . 1968. Técnica mixta sobre lienzo. 92 x 63. | 429 |
| 186 | <i>Kheops, ya pirámide</i> . 1968. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 65. | 430 |
| 187 | José caballero pintando un círculo en su estudio de Marbella. 1969. | 433 |
| 188 | <i>Por la ardiente meseta amarilla me acuerdo de Alberto Sánchez</i> . 1968. Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 114. | 436 |
| 189 | <i>Cuando zumba el verano</i> . 1968. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 100. | 437 |
| 190 | <i>La gran vigilia de 1936</i> . 1970. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 100. | 439 |
| 191 | <i>Negro Orestes</i> . 1968. Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 200. | 440 |
| 192 | <i>Luto por un personaje desconocido</i> . 1970. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 89. | 441 |

| | | |
|------------|---|-----|
| 193 | La larga noche de Nazim Hikmet. 1970. Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 130. Fundación Santander Central Hispano. Madrid. | 442 |
| 194 | José Caballero delante de <i>La larga noche de Nazim Hikmet</i> . Madrid, 1970. | 443 |
| 195 | <i>El sol negro de los campesinos andaluces</i> . 1970. Técnica mixta sobre lienzo. 116 x 89. Museo Nacional de Arte Extranjero. Sofía. Bulgaria. | 444 |
| 196 | <i>El andaluz perdido</i> . 1970. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 81. | 445 |
| 197 | Pablo Neruda y José Caballero en el museo de las Reales Atarazanas de Barcelona el día 20 de junio de 1970. | 447 |
| 198 | Pablo Neruda, José Caballero, Matilde Urrutia, Gabriel García Márquez y María Fernanda Thomas de Carranza. Barcelona, 1970. | 449 |
| 199 | <i>Núcleo Solar</i> . 1971. Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 114. Fundación Juan March, Madrid. | 450 |
| 200 | José Caballero en su estudio de la Avenida de América. Madrid, 1970. | 451 |
| 201 | <i>Verano japonés</i> . Técnica mixta sobre papel. 1971. 46 x 34. | 454 |
| 202 | <i>Oceana</i> . 1971. Litografía. 47 x 34 ,5. | 455 |
| 203 | Pablo Neruda escribiendo el prólogo de <i>Oceana</i> en presencia de José Caballero en la embajada de Chile en París. 1971. | 458 |
| 204 | <i>Residencia en el agua</i> . 1972. Técnica mixta sobre tabla. 100 x 70. | 461 |
| 205 | <i>Anti – Atlas</i> . 1971. Técnica mixta sobre tabla. 115 x 96. | 462 |
| 206 | <i>Epidauro</i> . 1971. Técnica mixta sobre tabla. 80 x 80. | 463 |
| 207 | <i>Cículo roto</i> . 1972. Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 89. | 464 |
| 208 | <i>Los márgenes del tiempo</i> . 1972. Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 162. | 466 |
| 209 | <i>Envoltorio explosivo</i> . 1972. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 162. | 467 |
| 210 | <i>Planeta Clandestino</i> . 1972. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 100. | 468 |
| 211 | <i>Medea en Peñarroya</i> . 1972. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 162. | 469 |
| 212 | <i>Máquina Raptaplanetas</i> . 1972. Técnica mixta sobre tabla. 146 x 114. MNCARS. Madrid. | 470 |
| 213 | <i>Itaka</i> . 1973. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 97. | 471 |
| 214 | <i>La disgregación de Sagitario</i> . 1973. Técnica mixta sobre lienzo. 97 x 195. | 472 |
| 215 | Inauguración de la exposición José Caballero en la Fundación Gulbenkian de Lisboa. Enero de 1973. | 475 |
| 216 | Inauguración de la exposición de José Caballero en la galería L'Indiano de Florencia. 1974. | 478 |
| 217 | Pablo Neruda y José Caballero en el aeropuerto de Barajas en su último encuentro el 20 de noviembre de 1972. (Foto Gonzalo Menendez Pidal) | 484 |
| 218 | <i>Carta a Pablo Neruda</i> . 25 de septiembre, 1973. | 486 |

| | | |
|-----------------|--|-----|
| 219 | José Caballero. 1973. | 488 |
| 220 | <i>Líneas espaciales</i> I. 1973. Témpera y tinta sobre papel. 47 x 34,5 | 489 |
| 220 bis | <i>Líneas espaciales</i> II. 1973. Témpera y tinta sobre papel. 47 x 34,5 | |
| 221 | <i>Encuentro de tormentas</i> . 1974. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 100. | 490 |
| 222 | <i>La línea azul</i> . 1975. Técnica mixta sobre lienzo. 61 x 50. | 491 |
| 223 | <i>La rata del Pacífico</i> . 1975. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 73. | 492 |
| 224 | <i>Horizonte rojo</i> . 1975. Técnica mixta sobre lienzo. 200 x 200. | 493 |
| 225 | <i>Espacio deshabitado</i> . 1975. Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 162. | 494 |
| 225 bis | Inauguración de la exposición de José Caballero en la galería Juana Mordó, 1975. De izqu. a dcha José Guerrero, Caterine de Portera, María Fernanda, José Caballero, Josefina Carabías, Juana Mordó y Alberto Portera. | 496 |
| 226 | <i>Doble mundo</i> . 1976. Técnica mixta sobre lienzo. 150 x 250. Fundación Telefónica, Madrid. | 499 |
| 227 | <i>Doble espacio</i> . 1976. Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 89. | 500 |
| 228 | <i>Tíbet</i> . 1976. Técnica mixta sobre lienzo. 36 x 26 . | 501 |
| 229 | <i>Quiero gritar contigo</i> . 1976. Técnica mixta sobre lienzo. 73 x 54. | 502 |
| 230 | <i>Signo negro sobre amarillo</i> . 1977. Técnica mixta sobre lienzo. 63 x 60. | 503 |
| 231 | Portada de la carpeta <i>Propuesta para una bandera andaluza</i> . 1977. | 511 |
| 232 | <i>Neruda calcáreo</i> . 1978. Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 89. | 522 |
| 233 | <i>Inútil geometría</i> . 1981. Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 114. | 524 |
| 234 | <i>Escritura apasionada</i> . 1976. Témpera sobre papel. 39,5 x 26. | 525 |
| 235 | <i>Luna y signo</i> . 1979. Témpera sobre papel. 28 x 39. | 526 |
| 235 bis) | María Fernanda, José Caballero, Antonio Tapiès y Manuel Rivera en la Galería Rayuela. Madrid, 1981. | 528 |
| 236 | <i>Al toro</i> , 1983. Aguafuerte correspondiente al poema XIV. 35,5 x 72. | 529 |
| 237 | <i>Al toro</i> , 1983. Aguafuerte correspondiente al poema X. 36, 5 x 36, 5. | 530 |
| 238 | <i>Al toro</i> . 1983. Aguafuerte correspondiente al poema V. 36,5 x 32, 5. | 531 |
| 239 | <i>Al toro</i> . 1983. Aguafuerte correspondiente al poema III. 36, 5 x 32, 5. | 532 |
| 240 | <i>Al toro</i> . 1983. Aguafuerte correspondiente al poema VII. 36, 5 x 32, 5. | 535 |
| 241 | <i>Al toro</i> . 1983. Aguafuerte correspondiente al poema XX. 36, 5 x 32, 5. | 536 |
| 242 | <i>Al toro</i> . 1983. Aguafuerte correspondiente la poema XII. 36,5 x 32,5. | 537 |

| | | |
|------------|---|-----|
| 243 | José Manuel Caballero Bonald, José Caballero y Rafael Alberti en la presentación de <i>Al toro</i> de José Bergamín y José Caballero. Galería Rayuela, 1983. | 539 |
| 244 | <i>Lisandro</i> . Figurín para <i>El sueño de una noche de verano</i> . Témpera sobre papel | 540 |
| 245 | Arriba de izqda. a dcha Eusebio Sempere, Lucio Muñoz, Julián Gállego, Francisco Ferreras, María Fernanda, José Luis Sánchez y José Caballero . Abajo: Rafael Canogar, Mary Rivera, Jacqueline Sánchez, Amadeo Gavino, Elke y Manuel Rivera. Bulgaria, 1981. | 542 |
| 246 | <i>Escritura</i> . 1982. Técnica mixta sobre lienzo. 92 x 60. | 549 |
| 247 | <i>Cherno More (Mar Negro)</i> . 1982. Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 114. | 550 |
| 248 | <i>Bandera de nadie</i> . 1987. Técnica mixta sobre lienzo. 146 x 97. | 553 |
| 249 | <i>Espacio son signos</i> . 1988. Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 114. | 554 |
| 250 | <i>Después del verano</i> . 1990. Técnica mixta sobre lienzo. 80 x 80. | 555 |
| 251 | <i>La memoria no es nostalgia</i> . 1990. Técnica mixta sobre lienzo. 60 x 60. | 556 |
| 252 | <i>Algo camina hacia el infinito</i> . 1990. Técnica mixta sobre lienzo. 162 x 130. | 557 |
| 253 | <i>Hay que contar hasta treinta y olvidarlo</i> . 1990. Témpera y pintura plástica sobre porspán. 77x 56. | 558 |
| 254 | <i>La luz del toro</i> . 1990. Témpera y acrílico sobre cartón. 72 x 50. | 559 |
| 255 | <i>Más allá de nada</i> . 1990. Técnica mixta sobre papel 77 x 57. | 561 |
| 256 | Inauguración de su exposición en la casa Museo Federico García Lorca en Fuentevaqueros, Granada con motivo de su hermanamiento con el poeta el 5 de junio de 1987. Juan de Loxa, Isabel García Lorca, Luis Sáenz de la Calzada y José Caballero. | 563 |

Apéndice Documental

Documento nº 1.- Dedicatoria de Alfonso Buñuel y Federico García Lorca en el
reverso de un collage del primero. Hacia 1934

Para José Caballero
con mi amistad la
más sincera.

Alfonso Buñuel

Para Pepito Lagarto

Federico García Lorca

Para José Caballero con mi amistad la más sincera.

Alfonso Buñuel.

Para Pepito Lagarto.

Federico García Lorca

Documento 2.- Dedicatoria de Federico García Lorca a José Caballero.
Hacia 1935.

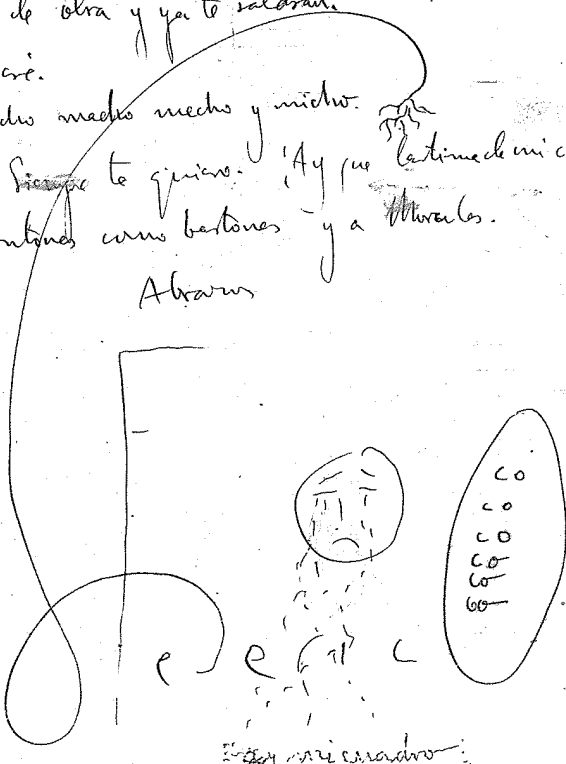
Las magníficas dotes plásticas de Pepe Caballero y su profunda imaginación poética me hacen esperar el luminoso fruto de un gran pintor andaluz.

Pepe Caballero
 hacia Lorca

Las magníficas dotes plásticas de Pepe Caballero y su profunda imaginación poética me hacen esperar el luminoso fruto de un gran pintor andaluz.
 Federico García Lorca.

Documento nº 3.-Carta de Federico García Lorca a José Caballero. Hacia 1935.

Si si si si.
 ¡Ay qué lástima de mi cuadro!
 No no no no nó.
 ¡Mi cuadro no se terminó!
 Comprendo que tienes mucho trabajo y te disculpo.
 El día 21 iré a Madrid y allí hablaré con Bergamín. Creo que
 debes hacer unas ilustraciones sobre Bodas como te parezcan. Tú
 empápate bien de obra y ya te saldrán.
 Luego yo las veré.
 Trabaja mucho macho mecho y micho.
 ¡Abrazos! Siempre te quiero. ¡Ay qué lástima de mi cuadro!
 Saluda a Pontones como botones y a Morales.
 Abrazos



¡Ay mi cuadro!

Si si si si

¡Ay qué lástima de mi cuadro!

No no no no nó

¡Mi cuadro no se terminó!

Comprendo que tienes mucho trabajo y te disculpo.

El día 21 iré a Madrid y allí hablaré con Bergamín. Creo que debes hacer unas ilustraciones sobre Bodas como te parezcan. Tú empápate bien de la obra y ya te saldrán.

Luego yo las veré.

Trabaja mucho macho mecho y micho

Abrazos! Siempre te quiero. ¡ay qué lástima de mi cuadro! Saluda a Pontones como botones y a Morales.

Abrazos Federico co co co co co co

Ay mi cuadro.

Documento nº 4.- Carta de Federico García Lorca a José Bergamín.1935.

Querido Pepe:

Ahí va para verte mi amigo el joven andaluz Pepe Caballero que te enseñará unos admirables dibujos. Y mandé dos preciosas ilustraciones para el artículo de Rosales y con que no van a salir según me han dicho. Creo que vale la pena que tú veas los trabajos de este artista y publiques alguno.

Hasta pronto un abrazo cariñoso de

Federico.

Me gusta mucho la palabra Porto Pi.-

Querido Pepe:

Aquí va para verte mi amigo el joven andaluz Pepe Caballero que te enseñará unos admirables dibujos.

Y mandé dos preciosas ilustraciones para el artículo de Rosales y con que no van a salir según me han dicho. Creo que vale la pena que tú veas los trabajos de este artista y publiques alguno.

Hasta pronto un abrazo cariñoso de
Federico.

Me gusta mucho la palabra Porto Pi.-

Documento nº 5- Carta de Daniel Vázquez Díaz:

EL CATEDRÁTICO
DE LA
ESCUELA SUPERIOR DE PINTURA.
ESCULTURA Y GRABADO
DE MADRID

Cinco años hace que Pepe Caballero frecuenta mi estudio y en tan pocos años; cuanto camino tiene ya recorrido! - Sus primeros ejercicios me demostraron sus portentosos dones de pintor cuya sensibilidad recoge fervorosa todas las inquietudes del momento, pero con la fuerza y la expresión de los iluminados por la luz de la gracia. Seguro de su talento, espero de él obras fecundas.
Hoy va a empezar su primer cuadro.
Conozco el ritmo de la composición.
Y conozco también su impaciencia.
Tengo curiosidad despierta

Vázquez Díaz

Mayo 1935

Cinco años hace que Pepe Caballero frecuenta mi estudio y en tan pocos años; cuanto camino tiene ya recorrido! Sus primeros ejercicios me demostraron sus portentosos dones de pintor cuya sensibilidad recoge fervorosa todas las inquietudes del momento, pero con la fuerza y la expresión de los iluminados por la luz de la gracia. Seguro de su talento, espero de él grandes obras fecundas.

Hoy va a empezar su primer cuadro. Conozco el ritmo de la composición y conozco también su impaciencia. Tengo curiosidad despierta.

Vázquez Díaz.

Mayo. 1935.

**Documento nº 6- Artículo de Ernesto Giménez Caballero en *La voz de España*.
San Sebastián, 19 de mayo, 1938.**

EL ARTE Y LA GUERRA

Por GIMENEZ CABALLERO

UNA de las leyes más difíciles de precisar es la del sincronismo del arte con la vida. Y, sobre todo, con la máxima expresión de la vida que es la guerra.

Generalmente, toda guerra o revolución suele ir precedida de grandes temblores poéticos, de amplios estremecimientos proféticos, de lirismos vaticinadores: de un arte intenso.

En cambio, es difícil que durante el desarrollo de las guerras y de las revoluciones surja algo original y con grandeza.

Durante las guerras y las revoluciones, siempre la vida es más fuerte y bella que el arte. Y se da el caso curioso: de un arte canijo, para una vitalidad volcánica. Un arte anacrónico, gastado, amanerado y viejo, para un vivir que nace, para una vida auroral, amaneciente, nueva, virgen.

Esto pasó con los preludios de la Revolución francesa: de esplendor prerromántico en el Arte y en la Poesía. Y, en cambio, durante el Imperio napoleónico, todo tuvo una expresión académica, helada, sin artistas geniales. Un arte cortesanesco y de imitación arqueológica.

En Italia, antes de la Revolución fascista, hubo un "pléyade" de espléndidos expresionistas vaticinadores que retrataron todo el espíritu del "Risorgimento", y aun del Renacimiento. Desde el viejo Oriani, a D'Annunzio, Papini, Marinetti, Pirandello.

Triunfante el Movimiento, el único gran artista que quedo para superar a todos fué Mussolini. El creador que realiza en acción los más infinitos sueños, las delirios históricos más intangibles. Por eso su prosa, sus discursos y hasta sus gestos tienen un sentido poético, casi telúrico. De poeta-conductor de un pueblo. De condottiero con alma de David.

Hago estas observaciones mirando un poco en torno nuestro. Y es que quiero encontrarme con periódicos y revistas nuestras, donde se insista, plástica y literariamente, sobre lo que ya debía estar, sino olvidado, al menos vencido.

Muchachos que pintan--"todavía"--como Dalí, Max Ernst, la Laurencin, como la Escuela de Picasso, como la Escuela Superrealista. Es decir, como los "rojos".

Muchachos que hacen versos--"todavía"--como Juan Ramón Jiménez, como Lorquita, como Alberti, como Cocteau, como la Escuela pura de Paul Valéry. Esa "poesía pura" y esa poesía cocteauniana y esa poesía juanramoniana, que terminaron en el más impudico "frente popular".

A los rojos hay que vencerlos también en el Arte. En todas sus martingalas, maneras, estilos, métricas, colores, fauna plástica y lírica.

Eso de dejar a nuestros combatientes que se jueguen la vida por aplastar al enemigo y pasen horrores y calvarios atroces, para, mientras tanto, en el arte de retaguardia, seguir mimando y acariciando al "espíritu rojo", eso no está bien.

Eso es un crimen de lesa inspiración.

El que no se sienta con fuerzas de pintar, versificar, modelar, construir edificios o cultivar pedagogías, contrarias a las que edifican, cultivan y construyen los "contrarios", que se esté quieto y no desoriente a la juventud.

Ya llegará el momento en que esa juventud, terminada la contienda, reposada su alma en el recuerdo y remansada su energía "de primera línea", diga de sí "lo suyo": lo que poéticamente le vaya bien y la encuadre.

¿Cómo le va a ir bien, hoy, a esa juventud que está limpiando de "parias" y de "lumpenproletariado" al mundo, un romancito gitano a lo Lorca?

¿Cómo le va a ir bien, hoy, a esa juventud, que sólo tiene ante sí escenas de titanes, colores de violencia cósmica y arranques infinitos de hembra, la pintura a lo Marujita Mallo, con girándulas y cachivaches de verbena?

Nuestra época española de hoy es de los hombres. Tiene acento civil. Tiene expresión de guerra. De macho.

Todo lo femenino ha pasado con don Fernandito el de los Ríos, con el Lyceum Club Femenino, con Azahar y Cipri.

Mientras líricamente no se pueda interpretar nuestra grandiosidad viril, la mejor estrofa es oír los ritmos dinonisiacos del cañón o la poesía frenética de la ametralladora. O las cadencias épicas de las bombas de trimotor.

Mientras no salga el pintor que dé expresión a nuestra sangre vertida, el mejor cuadro es el de contemplar esta sangre evaporándose hacia un cielo de amanecer, tras las horas oscuras y anónimas de un avance.

Documento nº 7- Sentencia de Diego Pérez Peral. 12 de noviembre, 1941.

DE MURGA

----- S E N T E N C I A -----

EXCMO. SR. GENERAL Saliquet / En Madrid a doce de noviembre de
 VOCALES: / mil novecientos cuarenta y uno.
 González Oliveros / Reunido el Tribunal Especial para
 Pradera / la Represión de la Maçonería y del Co
 General RADA / munismo para ver y fallar la causa -
 // dimanante del sumario número ciento-

veintitrés del Juzgado instructor núme-
 ro uno correspondiente al número trescientos catorce del Tri-
 bunal, seguido por delito previsto en la ley de 1º de marzo -
 de 1941 contra DIEGO PEREZ-PERAL, de cincuenta y tres años de
 edad, casado, médico, natural de Alosno y domiciliado en Huelva
 calle General García Escánez número 4.

1º RESULTANDO: que el procesado DIEGO PEREZ-PERAL ingresó en
 la Maçonería en la logia "Cañavate" de Huelva con el nombre
 simbólico de "galeno" alcanzó el grado primero y el año apro-
 ximadamente, o sea en 14 de diciembre de 1928 fué dado de ba-
 ja por falta de asistencia y pago sin que a partir de esta -
 fecha conste tuviera actuación dentro de la logia. Presentó -
 declaración retractación y sájura de sus errores ante el Sr.
 Acipreste de Huelva en condiciones análogas a las realizadas
 por los masones de dicha población y que parecen revelar -
 previo acuerdo. Hechos que no declaran probados.

2º RESULTANDO: que en el auto del juicio el Ministerio FEM -
 público elevó a definitivas las conclusiones provisionales -
 que tenía formuladas y solicitó la pena de doce años y un -
 día de reclusión menor, accesorias legales y la conveniente -
 en cuanto a responsabilidades civiles, por calificar los he-
 chos como constitutivos de un delito de Maçonería previsto
 en la ley de 1º de marzo de 1940, y el procesado abogó por -

su libre absolución.

1ª CONSIDERANDO: Que los hechos declarados probados no son constitutivos del delito de la Masonería que define el artículo 4º de la Ley de 1º de Marzo de 1940 y pena con sanciones de privación de libertad el artículo 5º de la Ley - aludida, por cuanto el procesado, y a partir de diciembre de 1928 se alejó de la secta de una manera efectiva y sin que consten nuevos contactos con ella. con algún defecto procesal Digo formal presentó también declaración retractación.

2ª CONSIDERANDO: Que nos hallamos, pues, ante los supuestos - sobre que descansa el artículo 8º de la Ley en su relación con el artículo 7º, o sea falta de comisión de un delito sancionable conforme al artículo 6º de la Ley con penas privativas de libertad-, falta asimismo del beneficio de una excusa absolutoria y persona sujeta al artículo 7º de la Ley. Para este caso precepta el aludido artículo 7º la imposición de algunas sanciones, algunas ajenas a la legal y clásica relación de penas del Código Penal, y el Tribunal, empleando este artículo, aplica, de entre las sanciones establecidas las que cree mas pertinentes y en mas perfecta adecuación con el hecho de autos y condiciones del sujeto sancionable, y fija, en consecuencia a la extensión y circunstancias del confinamiento que aplica.

3ª CONSIDERANDO: Que dentro del sistema legal, está perfectamente justificado la sanción de delito, tanto por los términos del artículo 8º aludidos, como por la diferenciación notoria entre las penas del artículo 5º -estatuida para el supuesto de delito- y las medidas y sanciones del artículo 8º ajena a privación de libertad incluso incompatible con un medio carcelario, como sucede con los confinamientos y expulsiones.

Vistos los preceptos mencionados de la Ley de 1º de Marzo -

- 2 -

DE MURGA

de 1940 y los artículos 11 y 12 de la misma, así como los 27, 32, 45 y 90 del Código Penal,

F A L L A M O S : que debemos condenar y condenamos al -
procesado DIEGO PEREZ-PERAL, como comprendido en el artículo 82 de la Ley de 12 de marzo de 1940 a la pena de doce años de confinamiento en la Isla de Fuerteventura inhabilitación absoluta perpetua para el ejercicio de -
cualquier cargo del Estado, corporaciones públicas u oficiales, entidades subvencionadas y empresas concesionarias, gerencias y consejos de administración, de empresas privadas, así como cargos de confianza mando y dirección de las mismas, separándole definitivamente de los aludidos cargos. Para la fijación de las responsabilidades civiles, remítase testimonio de esta Sentencia al Excmo. Sr. Presidente del Tribunal Nacional de Responsabilidad Políticos.

Notifíquese al Sr. Fiscal y al procesado, y así por esta sentencia lo pronunciamos mandamos y firmamos.

PUBLICACION. - En Madrid a quince de Noviembre de mil novecientos cuarenta y uno fué leída y publicada la anterior sentencia por el Excmo. Sr. Presidente estando celebrando Audiencia en los Estrados del Tribunal. Doy fé.

E S C O P I A

L. Caballero
 9

EXCMO. SEÑOR:

DIEGO PEREZ PERAL, de 56 años de edad, casado, Médico, vecino de Huelva con domicilio en dicha capital y en su calle del General García Escámez, 4 ante V.E. con respeto comparezco y DIGO:

Que el día 7 de los corrientes se me ha notificado la resolución desestimando el recurso que hube de interponer ante la Presidencia del Consejo de Ministros contra la Sentencia dictada por el Tribunal Especial de Represión de la Maçonería y el Comunismo de fecha 12 de Noviembre de 1.941, por virtud de la cual se me condenaba, entre otras penas, a la de doce años de confinamiento en la Isla de Fuerteventura, si bien se me reduce el confinamiento a seis años y un día, concediéndoseme un plazo de diez días para iniciar el viaje.

Nada he de objetar sobre la pena impuesta.

Mi fé en Dios me hace aceptar sin protesta el castigo que me manda, y con esa misma fé acudo a V.E., confiando en vuestro espíritu de justicia, en demanda de que se sirva acceder a cumplir el destierro, en lugar de la Isla de Fuerteventura, en algún lugar de la Península. No es comodidad lo que demando, Señor; es simplemente esperanza de, con mi trabajo, poder subvenir a las necesidades más perentorias de mi familia y mías.

Si en Huelva, después de 30 años de ejercicio profesional, honradamente practicado, bien visto de mis convecinos, estimado por todas las clases sociales, avalado por el Sr. Párroco (documento adjunto), solamente he podido adquirir la confianza de una clientela que, si me ha facilitado vivir modestamente, no me ha permitido ahorrer ni un céntimo, qué será de los míos y de mí, confinado en Fuerteventura, o en un pueblecito, donde -por la estrechez de la vida de pueblo- caeré como un haldito; donde, forzosamente, los unos por verdaderos sentimientos religiosos creyéndome masón, se apartarán de mí; los otros, por su ideología política, me huirán, y los demás, cohibidos por la atmósfera y el medio ambiente, forzosamente han de negarse su confianza y amistad? No lo vé V.E. así?

Cuanto se es padre, cuando aún careciendo del más mínimo lujo, he sabido compartir la estrechez de mi vida económica, con los familiares míos o de mi mujer necesitados, hoy, en la desgracia, siguenme preocupando ellos-

de que mis penas, que mis riesgos y que mis dolencias. Tengo 56 años; lo duro de la vida me envejeció prematuramente; hoy me encuentro enfermo según justifica el certificado que presento y, sin embargo, como nunca podré descansar en este mundo, pues he de ganar el pan nuestro de cada día, no invoco los riesgos que para mí pudiera significar un destierro en Puerteventura, o en un pueblo carente de todo, acudo a la generosidad del corazón de V.E., con lo que me llaga, con lo que nos llaga a todo hombre honrado: los nuestros,

SUPPLICANDO a V.E. que por las razones expuestas, se sirva concederme - cumplir el destierro en lugar de la Península que la gracia de V.E. designe.

Dios salve a España y guarde a V.E. muchos años.

Huelva para Madrid a 14 de Octubre de 1.942.

EXCMO. SR/ PRESIDENTE DEL CONSEJO DE MINISTROS.

Documento nº 8- Carta de José Caballero a Manolo de la Corte. Hacia 1942.

Hace ya tanto tiempo que debí escribirte esta carta que ahora me resulta bastante difícil hacerlo – Ya sabes que las cosas mientras más tiempo pasan peor solución tienen – considera que algo de eso me pasa ahora a mí.

Pero en este tiempo han ocurrido tantas cosas desagradables para mí – que casi no me he dado cuenta de nada.

Te contaré todo lo más sintetizado posible – Tu dibujo lo entregué en “Vértice” – quiero decir en “Horizonte” perdona. A Romley le ha gustado muchísimo - aunque considera que es algo expuesto el publicarlo – me ha dicho que está decidido y que alguien ha de romper la lanza, que nos tienen acobardados – y esa es la pura verdad- Debo advertirte que no te extrañe a raíz de su publicación un palo contra ti en el periódico de Pamplona que es ahora la picota – como te diría yo – Yzurdiaga lleva ahora más o menos directamente la línea a seguir en la crítica artística en todos los sentidos – quiero prevenirte del peligro que significa esto, arremeterán contra ti despiadadamente – No serás el primero – Mira los números de los domingos – Según ellos Santo y Seña es una copia de la Gaceta Literaria

(...) Lloset está poco más o menos que inutilizado – Salió de Mástil por las críticas de “Arriba España” de Pamplona, que es ahora el altavoz oficial en este sentido_ acaso salga Samuel Ros de Vértice. La situación está más cerrada y más combativa que nunca - da miedo – el Domingo último la crítica fue contra C.I.R.C.E. diciendo que es un cineclub – encubierto, este domingo es contra “La Codorniz” que la encuentran intolerable y como una forma de introducir surrealismo disimuladamente contra Tono, contra Mihura y contra mí por mis declaraciones en “Primer Plano”(…) Yzurdiaga (...) me censuraba mi forma de ver la vida en un plano irreal y lo peligroso que esto resultaba para los demás – No creí que estas declaraciones dieran tanto que hablar – no puedo decir esta boca es mía - me atacan de todas formas – diga lo que diga – si las has leído comprenderás que allí eran cosas de interpretación de periodista que me confunden por completo y me pintan como no soy – No me asusta que me llamen surrealista – imagínate si estaré acostumbrado – ya ves que seguimos a vueltas con este eterno problema que me tiene ya cansado.

Con esto te pinto el panorama de aquí, ya ves que no es de lo más agradable ni prometedor- la lucha es más enmascarada y bastante profunda, ante las caras más amables de tus mayores enemigos.

Entre estos señores que nos odian incluye (...) al grupo de sevillanos – falsos hasta perderlos de vista –. Que te dan puñaladas por la espalda como artistas consumados – jamás he visto más falsedad que ahora – es desconcertante pero cada día se definen más claramente las personas – eso es bueno.

Ya te puedes imaginar lo que será el día que aparezca tu dibujo, caerán sobre ti destrozándote a dentelladas a criticarlo despiadadamente y sin ninguna duda te verás en la picota. Aún estás a tiempo, tu dirás si prefieres continuar luchando como nosotros o ceder el terreno, no cabe duda de que lo segundo es más cómodo, pero yo prefiero lo otro. Romley saca ahora “Horizonte “ semanal y me encarga que te pida portadas – estás en la lista de colaboradores – y te pide que no seas, claro que sin ceder – tan imaginativo como éstas que mandas – quiere portadas ¿está claro? Ya sabes algo que asuste menos a la

gente, le comuniqué tu queja de que Horizonte no llegaba a Huelva y me ha dicho que te conteste que le mandaras? Y te dará gusto. Así te lo transmito yo con sus mismas palabras.

En Vértice ya comprenderás que no se atreven a publicarla, se la he pedido a Samuel Ros 20 veces pero siempre me contesta que él quiere publicarla – aunque te aseguro que no se atreve – por lo menos así se la llevo a Romley que te la publica seguro – Esto si no le paran los pies después de publicar el primero. Mi opinión es que debes colaborar en Horizonte todo lo que puedas. Pero eres tú el que debe decidir y no yo – pero creo Manolo que pierdes las ocasiones y las cosas no se presentan dos veces. – Que se van a meter contigo – ¡Seguro! – pero creo que de todas formas te conviene. Aunque sea así debes publicar – que se vean que son tuyas – haz cosas menos imaginativasyo publico una portada en el próximo número de Horizonte con un tema de lo más vulgar – una castañera con un fondo del jardín botánico – Ya ves que tontería pero no cabe duda que todo depende de cómo se resuelva – Sobre esto espero una contestación si no el envío de nuevas cosas para “Horizonte”. (...)

Otra cosa más – como final de estas cosas. Entregué a Cabanas tu boceto para la exposición de Canarias y le alegró muchísimo que tú pensaras hacer algo y verte decidido a pintar, porque te quiere mucho, me dijo que quería escribirte, me pidió tu dirección para darte tema y dimensiones con exactitud y para decirte que frenaras un poco.

Luego veo que esto de Canarias ha pasado a la Historia – cuando teníamos todo bastante adelantado el ayuntamiento ha dicho que aquel terreno es suyo y por lo tanto le pertenece el palacio – así estamos hace meses con todo parado, sin decidirse nada. Luego ha habido cambios en la Vicesecretaría y Juan está un poco en desgracia – También ha habido palos para él – Juan trata de que estemos todos muy unidos para defendernos y tiene razón – Puedes tener la seguridad de que si esto se retrasara irían pinturas tuyas y nuestras – aunque empezaron a decir por ahí que no estaba bien que no hicieran nada los viejos y Juan se negó - y también esto le acarreó una serie de disgustos – Por ahora no creo que debamos pensar en esto ¿No opinas igual? – No creo que Juan llegara a escribirte porque lo han tenido bastante fastidiado con esto no puedes imaginarte y todos nosotros igual – recuerda con la urgencia que yo te pedía el carnet y los motivos que te daba.

Y como final del todo – y esto entre nosotros – Romley quiere sacar un suplemento infantil – tirado en papeles de colores como las Aleluyas – para incluirlo en Horizonte – algo así como Gente Menuda – Necesito que con toda urgencia nos pongamos en contacto con Mariano tu y yo – Dame su dirección para presentar los proyectos enseguida y enseguida también comenzar su publicación – esto corre una prisa extraordinaria ojalá no falle.

Ya ves que este año no hice nada para el Español todo ocurrió como yo me temía y te dije ahí ¿lo recuerdas? Yo sigo esperando la cosa grande que me merezco pero sin montar una obra – Manuel sigue fastidiándome pero con la mayor cortesía – ahora en el Español – sólo montan Viudes, Cortezo y Burgos- los demás estamos fuera. Manuel de todas formas está un poco en desgracia – estuvo a punto de sacar una revista “Tiempo” y se la prohibieron a última (...).

Ahora te hablaré de otras cosas que se que van a molestarte – también a mí me molestan pero tenemos que hablar de ellas y tú deberías perdonarme – Manolo te debo algo que aún no he podido mandarte – tienes que perdonarme-, yo que soy informal en todo me molesta serlo en esto – Tendrás que esperarme y yo te lo mandaré lo antes que pueda que pienso que no tardaré mucho, me podré olvidar de todo, pero de esto no, porque sé que tú no me lo recordarías nunca – por eso no lo olvido yo – ya sé que te molesto hablándote de esto – perdóname – te prometo que no lo hablaremos más, porque creo que tampoco tendremos necesidad de ello. Terminado aquí.

No sé si sabes lo que ha ocurrido con mi tío me imagino que sí – en casa me escriben algo dolidas que ni siquiera fueras a preguntar qué noticias había . – Sólo hago que decírtelo, con esto no quiero ni reprochártelo ni aprobarlo, Manolo – No dudo que habrás tenido tus razones para no ir – acaso haya influido mucho mi manera de comportarme - lo siento- .

Acaso yo no vuelva más a Huelva, Manolo – Nunca pensé que este verano podía ser el último – Resulta doloroso desprenderse de algunas cosas y no le deseo a nadie lo que yo llevo pasado – Pero uno se endurece y se le llenan de callos el alma. Así me está pasando a mí ahora Manolo – me ha sido difícil acostumbrarme a no pensar en volver – ojalá me equivoque pero lo encuentro difícil – Ya sé que los pocos amigos que ahí tengo me ofreceréis vuestras casas – pero tú sabes que a nadie le aceptaría si mi familia tiene que huir porque esto es lo justo yo no quiero volver más – seguiremos nuestra amistad a distancia si esto puede interesar y si no romperé con todo – Esta huída como si fueran criminales no la olvidaré nunca – porque esto no puede olvidarse – pero ahora no es tiempo de hablar – tú recuerdas bien que hay tiempos de hablar y tiempos de callar – pero – eso sí – sin otorgar nada en absoluto.

Pienso en estas navidades en mi casa – no separados de mí que ya están acostumbrados – sino separadas de él – las tres solas llorando – esto es algo duro sentirlo en ti mismo Manolo – y te repito que a nadie se lo deseo. Pero no puedo olvidarlo ni olvidaré nunca estos días horribles que estoy pasando. Pero algún día tienen que terminar.- Nos veremos en - Madrid que será buena señal que tu vengas. Mentalmente ya estoy desprendido de todo, no sé por cuanto tiempo, quizás por mucho.

Manolo que estas cosas que te digo no te obliguen a nada, ni a ir a mi casa ni a quererte mover sensiblemente a nada en absoluto, por favor no te encuentres obligado a nada. No te lo cuento para esto, pero tengo que hablar porque algunas veces no tengo más remedio – No estoy por sensiblerías – me voy acostumbrando al sentido de la indiferencia y a no tratar de remediar las cosas que quizás no pueda remediarse. Nada de gestos secos, ni estados de ánimo decaídos. No , eso me parece ridículo - pasado de moda – aguantar todo , sí , pero con la cara más sonriente, con el menor dolor aparente con toda la frialdad de que sea posible. En fin todo esto es triste huele a historia truculenta o a folletón, aceptemos lo que venga y daremos la cara – es preferible no pensar mucho.

En fin Manolo y poco me queda que decirte, que pases bien estas navidades igual que yo desearía para mí, que trabajes y que todo te salga bien – eso es lo que mejor puedo desearte.

(En la transcripción de la carta se han suprimido algunos párrafos en los que aparecían nombres propios)

**Documento nº 9- Carta de José Bergamín a José Caballero y María Fernanda
Thomas de Carranza. 20 de agosto, 1959.**

MÁLAGA/ El Limonar. 20 de agosto. 1959.

Mis queridos amigos Marifer y Pepe: recibí vuestra carta hace dos días. Seguramente se cruzó con la mía. Aunque yo me hubiese animado, el viaje se hizo imposible, pues tampoco Castillo Negrete pudo arreglarse para hacerlo. Yo aquí ahora es cuando empiezo a sentirme bien -me refiero a lo físico- pues antes estuve algo fastidiado. Ahora no; y el tiempo es delicioso. Quiero aprovechar estos días que me quedan -muy pocos ya- para descansar y tomar fuerzas; pues me espera mucho que hacer en cuanto llegue a Madrid. No olvidéis que soy un esqueleto frágil.

Perdón, perdón por no haber ido. Fué realmente imposible hacerlo. Pero el viaje queda así "aplazado" para otra vez. No renuncio a esa brujería de ahí, ni a cruzar Portugal antes de que desaparezca del todo; pues yo creo que es un país llamado a desaparecer del todo: quiero decir, a volver a integrar o reintegrar España. Otra cosa sería prolongar la mutilación española (no me gusta decir ibérica) que padecemos hace siglos. Hasta que todo Portugal no sea Galicia, ni Galicia será enteramente Galicia, ni España. Ya que se perdió la "feliz" ocasión de la guerra última, esperemos mejor resultado de la próxima o de la ya iniciada colonización.

Os recuerdo muchísimo aquí.

Visitamos a Chonina unos momentos en su casa. No sé si podré volver por allá, pues a mí Torremolinos ahora no me gusta nada. Lo encuentro espantosamente cosmopolita y "pompiér".

Mi agradecimiento al Hada-Madrina será eterno, Marifer, pues el Pasaporte, aparte ^{de} sus dos años de validez ("si el tiempo no lo impide"), tiene un año entero para salir y entrar en España cuando quiera. Lo que quiere decir que iremos juntos a París este año, espero. Y así me perdonaréis lo de ahora.

No sé si os conté que la corrida del mano-a-mano Dominguín-Ordóñez, fué estupenda, sorprendente. Una de las mejores corridas que he visto en mi vida (y tengo medio siglo de ~~ve~~las -no es coquetería). En cuanto llegue a Madrid pienso ~~hacer~~ campaña para que el "afeitado" de los toros se haga obligatorio. Me ayudaréis.

Seguiremos aquí hasta el ventitantos. Espero ^a un amigo de Madrid para que nos lleve en su coche, de vuelta. Si no, volveremos en avión hacia el venticuatro o venticinco.

Escribidme aquí pronto diciéndome que me perdonáis; o a Madrid ya. Pero escribidme. Y perdonadme...

¡Ay! Este Limonar, esta Málaga, es demasiado Paraíso terrenal ya para mí. No me canso de pasear estos campos, de callejear estas calles. ¡Qué maravilla para un español tan peregrino como yo! - Teresa y Fernando y yo os mandamos un abrazo *F. B.*

Documento n° 10- Dedicatoria de Pablo Neruda a José Caballero. Marzo, 1970.

A José Caballero,

desde entón,

marzo 1970 / SLNkg

Deje' de ver a tantas
por qué? gantes,

Se disolviera en el tiempo.
Se fuera haciendo invisible.

Tantas cosas que ya me ves,
que me me ven. Y por qué?

Aquello barniz crónico,
y cuerdas y quesos flotantes
en los subterfios del aceite.

2

Deje' de ver la Calle de la Luna
y la taberna de Pascual

Deje' de ver a Federico.
Por qué?

Y Miguel Hernández dejó
como piedra dura en el agua,
en el agua dura.

También Miguel es invisible.

De cuanto amor, qué pocas
cosas
me van quedando para ver,
para tocar,
para vivir.

3

Por qué deje' de ser el frío
del mes de Enero como un libro
que viene de Guadalupe
a la memoria con una lengua,
a la memoria con un cuchillo?

Por qué?

Por qué me ves a Caballero,
pintor torero y celestias,
con una mano en la triaca
y la otra mano en la luz?

A ese lo ves.

Talvez mas entredós en la
tierra,

4

en el color, en el silencio,
enamorado, anaranjado,
viviendo en el subterfugio.

Así es.

A través de él ves la vida
que deje' de ver para nunca.

Lo dicho que yo me perdí.
(Porque aprendí después las cosas
luchando)

A través de su tinta ardiente

5

De su arcilla delirante,
a través del puro fulgor
que lo delata,
ves lo que amo y me perdí,
yigo amando:
Calle, tiempo, dulce, frío,
la sepultura Hazar Mayor,
el tiempo con su largo copa.

Y en el suelo una rosa blanca,
ensangrentada.

Pablo
Neruda
Marzo/1970 / SLNkg
Chile

Documento n° 11- Carta de Pablo Neruda a José Caballero y María Fernanda.
6 de diciembre, 1971



El 6 de
 Diciembre

Queridos M.F.P.C., Salud!
 la vida ha sido gravemente
 alterada por el susodicho
 premio, erizado de tele-
 visiones, convocatorias
 y maldiciones. - Aquí
 les presento a Carmen Bal-
 cells amiga y colaboradora
 que les lleva todo
 el cariño nuestro.

Abrazos

Pablo

El libro salió como
 el sol y como tal
 ilumina esta casa

El 6 de Diciembre

Queridos M. F. P. C. ¡Salud! La vida ha sido gravemente alterada por el susodicho premio, erizado de televisiones, convocatorias y maldiciones. - Aquí les presento a Carmen Balcels amiga y colaboradora que les lleva todo el cariño nuestro.

Abrazos Pablo.

El libro salió como el sol y como tal ilumina esta casa.

Documento nº 12- Texto leído por Rafael Alberti en la presentación de la exposición de José Caballero en la Galería L'Indiano de Florencia. Mayo, 1974.

J O S É C A B A L L E R O

Yo entreví, más que conocí, a José Caballero en los días auge de "La Barraca", aquel teatro vagabundo que dirigía Federico García Lorca y del que él fue su principal escenógrafo. Y lo recuerdo ahora, ya junto a Federico o Pablo Neruda, como la más bella y seria estampa de un muchacho andaluz con planta de torero. No muchas veces lo vi entonces, pero las suficientes como para sentir su simpatía y comprobar su gracia más bien en obras lineales que pictóricas. ¿Cómo olvidar aquel dibujo al frente del Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, el poema de Lorca al gran torero sevillano matado por un toro? Con esta sola imagen se me llevó la guerra española la de José Caballero, del que no supe más hasta que en Buenos Aires, y pasados ya casi veinte años, comenzó a llegarme su nombre en catálogos, reproducciones de sus obras y comentarios sobre ellas tanto en revistas españolas como extranjeras. José Caballero ya era un pintor de la nueva visión, de las nuevas audacias, las meditadas experiencias. Su mundo plástico, cuya trasminación me llega de lejos, se me presenta últimamente como una luna giradora subida de las entrañas de la tierra, una pintura tangible que llevarse en su vuelo el signo material de una tipografía comprobable, de la que él es el único habitante y en la que él excava profundamente, descubriendo sus minas que transforma y ofrece en cantos de ondas materiales que nos sorprenden y fascinan.

Rafael ALBERTI

Roma, mayo, 1974

*No tuve tiempo para más.
Cuidado con las correcciones en italiano!
Un gran abrazo*

Rafael

Documento nº 13- Notificación de la Jefatura Superior de Policía en la que se aplaza "sine die" la exposición homenaje a Pablo Neruda en la Galería Moira de Madrid. 9 de octubre, 1973.



MDC/CC
Ministerio de la Gobernación

**DIRECCION GENERAL
DE SEGURIDAD**

JEFATURA SUPERIOR DE POLICIA

Madrid, 9 de Octubre de 1973.

Asunto: Notificación a D^a. Carmen Gladys
Jerez Camacho.

N/Ref.^a: ASOCIACIONES Y REUNIONES

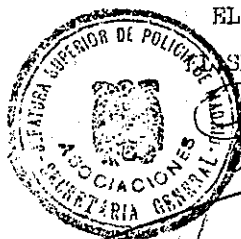
S/ Ref.^a:

En relación con la instancia formulada por Vd. solicitando autorización para celebrar en la Librería-Galería de Arte "Moira", sita en Gaztambide nº 24, diversos actos, se participa a Vd. que S.E. el Ministro de la Gobernación ha resuelto aplazar por - ahora "sine die", la exposición de dibujos del pintor Caballero y manuscritos del poeta Pablo Neruda, así - como la audición de poemas de este último, que habían de celebrarse durante los días 10 al 19 de Octubre - actual, motivo por el que deberá abstenerse de celebrar dichos actos.

Lo que se comunica a Vd. para su conocimiento y cumplimiento.

EL JEFE SUPERIOR,

P. D.
SECRETARIO GENERAL,



Sra. D^a. CARMEN GLADYS JEREZ CAMACHO.-

Imp. de la D. G. de S.-32.000-673

Documento nº 14- Carta de Miria Contreras a José Caballero. 2 de abril, 1977.

Madrid, 2 de Abril de 1977

Señor
Don José Caballero
Presente.

Estimado compañero,

Desde hace algunos meses a esta parte, se viene gestionando la formación del Museo Internacional de la Resistencia "Salvador Allende". Este Museo, que viene a ser en cierta forma la continuación del Museo de la Solidaridad, es un proyecto de muy alta significación en nuestra lucha por Chile y ya ha logrado su concreción en otros países de Europa y América. Acompañamos a Ud. la documentación necesaria para su conocimiento.

Considerando que Ud. ha sido uno de los grandes amigos de Chile de toda una vida, amistad manifestada en sus lazos con Neruda, en su aporte generoso al Museo de la Solidaridad y en fin en todas sus actitudes, creemos que en el Comité de Apoyo en España de este Museo su participación nos es imprescindible.

Seguros de contar una vez más con su valioso apoyo

Lo saluda fraternalmente

Miria Contreras
Miria Contreras

Por el Secretariado del Museo Internacional de la Resistencia "Salvador Allende".

Documento nº 15- Aleluyas de Rafael Alberti dedicadas a José Caballero. 1 de diciembre, 1985.

ALELUYAS DE UN GRAN GRÁFICO;
LÍRICO Y ESCENOGRÁFICO.

NACE en Huelva sin saber
que un gran pintor ha de ser.

Parte para Madrid, pero
para estudiar ingeniero.

Mas pronto se le revela
no querer ir a la escuela.

de ingenieros industriales,
causa de todos sus males.

Conoce con alegría
a Federico García,

y muy pronto se destaca
al entrar en La Barraca.

Estudia al par con locura
el dibujo y la pintura.

Es su maestro un paisano,
muy digno de ser gitano.

Vázquez Díaz, gran pintor
e hiperbólico hablador.

Su juventud desenfrena
encadenada a la escena.

Pinta, sin perder su silla,
El Burlador de Sevilla.

Pone su mayor decoro
en Las Almenas de Toro,

matando, sin ningún miedo,
a El Caballero de Olmedo.

Mas cayendo en un abismo,
descubre el surrealismo.

Allá en los más negros días
llora por Sánchez Mejías.

Gran amigo de Colón,
se lanza al mar con pasión.

Navegante, siempre en vilo,
descubre siempre su estilo.

Surgen de los oleajes
sus inventados paisajes.

Arma su más grande cisco
diciendo que todo es disco.

Y así trasforma la luna
en rueda que no es ninguna.

Y es el sol una senda
cuando nadie lo creía.

Con su obsesiva presencia,
mata a la circunferencia,

que gira siempre inmortal
para el bien y para el mal,

pasándola a los tapices,
que pisan gentes felices.

Los premios y exposiciones
lluen, cantando, a millones.

Dando pelos y señales
en venezianas bienales.

Para su vida es tormento
vivir tanto experimento.

Un día, un amanecer,
salta en la luz Mari Fer.

Y otro amancer, un día,
se abra entera Andalucía.

Y de Huelva, en su memoria,
dibuja toda su historia;

Huelva niña, Huelva pura,
líneas de su arquitectura.

Pinto para el mundo entero
ya es hoy José Caballero.

Se disputan a porfía
sus cuadros las galerías.

Tuvo tres amigos él:
Lorca, Pablo y Rafael.

Rafael ALBERTI

Huelva, 10 de dic. 1985

Para mi querido Pepe,
pero muy pronto va a pintar
mejor y así fue nunca.
Con un fraternal abrazo

Rafael

11 julio 86
Michiel